



Universidade Federal
do Espírito Santo

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**CORPOS E SENSORIALIDADES
NO CINEMA MARGINAL DE JÚLIO BRESSANE**

MARCOS VALÉRIO GUIMARÃES

VITÓRIA - ES

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**CORPOS E SENSORIALIDADES
NO CINEMA MARGINAL DE JÚLIO BRESSANE**

MARCOS VALÉRIO GUIMARÃES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Título em Mestre em Artes, na área de Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientador: Professor Doutor Erly Milton Vieira Júnior.

VITÓRIA – ES

2018

MARCOS VALÉRIO GUIMARÃES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Título em Mestre em Artes, na área de Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientador: Professor Doutor Erly Milton Vieira Júnior.

Aprovada em

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Júnior

Orientador – Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.a Dra. Gisele Barbosa Ribeiro

Membro interno Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Fábio Camarneiro

Membro convidado – Universidade Federal do Espírito Santo

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo,
ES, Brasil)

Guimarães, Marcos Valério, 1961-

G963c Corpos e sensorialidades no cinema marginal de Júlio Bressane / Marcos
Valério Guimarães. – 2018.

98 f. : il.

Orientador: Erly Milton Vieira Júnior.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Artes.

1. Bressane, Julio. 2. Sganzerla, Rogério. 3. Cinema brasileiro. 4. Cinema
experimental. 5. Arte no cinema. I. Vieira Jr., Erly. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

Elaborada por Adeildo Jose Tosta – CRB-6 ES-818/O

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente, de início, aos que, com seus impostos, financiam a Universidade pública. No mesmo nível, a todas e todos as professoras e professores do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), que me proporcionaram um aprendizado amplo da ideia e da prática das artes.

O curso de Mestrado foi uma experiência da maior magnitude. Portanto, um agradecimento extensivo ao corpo de docentes do Programa de Pós-graduação em Artes dessa mesma universidade, todos e todas extremamente dedicados e comprometidos, sabedores do ofício, donos de uma sabedoria imensa. Tenho certeza que participei de um aprendizado exemplar. Foi um privilégio.

Agradeço à família, minhas irmãs e meu filho, Léo Bisi, pela paciência e apoio, tanto moral quanto financeiro. E agradeço à minha amiga Janete Diniz, pelas conversas técnicas, incentivo e apoio moral e material.

Agradeço meu orientador, Professor Doutor Erly Vieira Júnior, pela dedicação e compromisso com o meu trabalho, uma orientação precisa e enriquecedora. E com muita paciência.

E aos meus colegas de turma, gente vibrante e aguerrida. Foi uma grande convivência, entre concordâncias e dissensos, calma e atrito, aprendizados e trocas. Mas também enriquecedora para a minha formação humana e acadêmica.

RESUMO

Essa pesquisa buscou fazer uma abordagem diacrônica entre os filmes *O anjo nasceu* (1969) e *Cuidado, Madame* (1970, obras do brasileiro Júlio Bressane, e a teoria contemporânea da sensorialidade no cinema, desenvolvida a partir dos anos 1990, por autores como Steven Shaviro, Laura Marks, Vivian Sobchack. Teorias que buscam discutir a dimensão sensorial do cinema e seus efeitos no corpo do espectador, em outras palavras, a materialidade corpórea da experiência fílmica.

A ideia é pensar como podemos ler aqueles filmes com a perspectiva de uma teoria desenvolvida quase três décadas depois, na medida em que a obra de Júlio Bressane investe contra toda uma lógica de uma narrativa cinematográfica teleológica e de uma mise-en-scène clássica e mesmo seus desdobramentos no cinema moderno.

ABSTRACT

This research sought to make a diachronic approach between the films *O anjo nasceu* (1969) and *Cuidado, Madame* (1970), works by the Brazilian Julio Bressane, and the contemporary theory of sensoriality in cinema, developed from the 1990s by authors such as Steven Shaviro, Laura Marks, Vivian Sobchack. Theories that seek to discuss the sensory dimension of cinema and its effects on the body of the spectator, in other words, the corporeal materiality of the filmic experience. The idea is to think about how we can read those films with the perspective of a theory developed almost three decades later, in that the work of Julius Bressane invests against a whole logic of teleological cinematographic narrative and a classic mise-en-scène and even its unfolding in modern cinema.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	9
2.	O SENSÓRIO, A MISE-EN-SCÈNE E O PLANO: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES.....	16
2.1	Júlio Bressane inventa uma estética sensorial possível em <i>Cuidado, Madame</i> (1970)	16
2.2	Reconfigurando a noção de <i>mise-en-scène</i>	28
2.3	A perda da inocência da imagem no pós-moderno e a reconfiguração do <i>plano</i> contemporâneo.....	35
3.	CÂMERAS-CORPO E CORPOS CINEMÁTICOS NO CINEMA MARGINAL.....	46
3.1	Algumas considerações sobre corporeidade e afeto nos meios audiovisuais.....	46
3.2	O Corpo filmado, a câmera-corpo: afetivo e háptico.....	53
3.3	O corpo do espectador como corpo cinemático.....	62
4.	CORPO E SENSORIALIDADE EM <i>O ANJO NASCEU</i>	72
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

1. INTRODUÇÃO

“O cinema implantou-se de tal modo em nossos costumes, em nossa existência, que já não sabemos se as dores são verdadeiras e as alegrias reais ou se elas não são apenas uma encenação espreitada pela objetiva. [...] O cinema é um ladrão e um fazedor de truques: ele nos rouba nossas emoções verdadeiras e as substitui por seus afetos artificiais, que ele nos faz passar tão bem por verídicos que nossa própria vida é atingida e transformada”. (AUMONT, 2008:18)

O cinema como instância de elaboração de imagens do mundo, de elaboração de afetos, valores, sentidos e significações de vida, num transe com o real, entre sujeitos e objetos. Cinema é técnica, ciência, indústria e arte. Ele se estabelece desde o século XX como um poderoso instrumento econômico e político, e uma máquina, um corpo de produção e mobilização de outros corpos sensíveis e inteligentes. Sensibilidade e conhecimento.

A citação da citação em Jacques Aumont indica um caminho, ainda que numa chave poética, para a pesquisa que desenvolvi nessa dissertação. Ela é um desdobramento de outra que realizei no Trabalho de Conclusão do curso de Artes Visuais (UFES, em 2015). Foi uma análise da trajetória da produção do cineasta, fotógrafo e artista audiovisual Arthur Omar, com o objetivo de averiguar as fricções de suas proposições com os campos institucionais do cinema e da arte, observando as mútuas contaminações possíveis.

A obra e as pesquisas de Arthur Omar foram inquietantes, buscando expor e contrapor-se aos modos de articulação dos códigos narrativos do cinema, estabelecidos no âmbito institucional da Indústria Cultural, que formatava a ficção e contaminava o documentário:

[...] uma forma maior se impôs, formando um leito onde iria correr todo o resto. Essa forma é o filme narrativo de ficção, concretizado numa função social específica: o espetáculo. O filme documentário não tem uma história própria. A forma documentário é inteiramente tributária dessa vertente principal da história do cinema. (OMAR, 1978:406)

Essa formulação¹ de Arthur Omar, feita já vinte anos após o que podemos considerar historicamente o início do Cinema Novo, pontua, no entanto, a

¹ O *Antidocumentário*, provisoriamente, texto-manifesto de Arthur Omar, publicado originalmente na *Revista de Cultura Vozes* / n.6 / 1978 / ano 72.

permanência do centro da fricção do Cinema Moderno² no Brasil: o cinema da narração teleológica, em sua forma de organizar linearmente o tempo-espço da dramaturgia de entretenimento, que se consolidou como dominante, tanto formal, quanto economicamente, na realização cinematográfica.

É um processo histórico que tem uma curva dinâmica entre 1968 e 1973, no contexto mais abrasivo da ditadura militar brasileira, de aguda repressão política e cultural, mas de uma multiplicidade de inquietações e provocações nos campos das artes, em um amplo escopo cultural, onde o cinema, com alguns momentos de encontros e contaminações com a arte contemporânea (em desdobramentos do neoconcretismo), busca novos caminhos e formas estéticas e narrativas em sua relação social, política e cultural com o real.

O Cinema Novo e o Cinema Marginal foram as expressões concretas dessas inquietações, que surgem nas ondas de renovação das formas de cinema no pós-guerra dos anos 1950, em diferentes países, tendo como principais questões (ao menos comuns entre eles) o enfrentamento da narrativa teleológica e da organização do tempo/espço em continuidade, colocando em crise o que a historiografia marca como um ponto de ruptura entre um cinema *Clássico* e um cinema *Moderno*. No Brasil, Cinema Novo e Cinema Marginal são fricções dentro do próprio campo das formulações de enfrentamento de uma cultura cinematográfica amplamente dominada pela indústria de Hollywood.

Utilizo aqui chaves conceituais propostas pelo teórico e professor Ismail Xavier: a *alegoria* como estratégia de enfrentamento da *teleologia*. A teleologia como forma de organizar a narrativa em um tempo-espço contínuo, relações de causas e efeitos em busca de uma conclusão, um fechamento; e a alegoria como dialética entre representações totalizadoras ou fragmentárias, resistentes à síntese, que se manifestam em diferentes nuances entre os *cinemanovistas* e os *marginais*.

No embate antiteleológico, os filmes Cinema Novo, marcadamente até o golpe militar de 1964, têm um viés de elaborar alegoricamente narrativas de uma revolução social possível. Um fim. Uma alegoria que tende à totalização. Como analisa o teórico Ismail Xavier:

² O Cinema Moderno é um recorte que a crítica e a teoria coloca para todo um conjunto de modificações ocorridas no âmbito da concepção e da produção de cinema em diferentes lugares do planeta, logo após a 2ª. Grande Guerra. No Brasil, tem um período mais acentuado de suas características entre 1958 e 1975. Desenvolveremos esse conceito no Capítulo 1.

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão, finalidade, em direção a um *telos*. (XAVIER, 2012:34).

Outra atitude de ruptura têm os cineastas do Cinema Marginal³, optando por proposições em que a teleologia é fragmentada em todas as suas estruturas, desamparando o espectador em suas buscas de objetividade. Continuando na chave da alegoria proposta por Ismail Xavier, aqui a alegoria tem suas características mais acentuadamente modernas, de dispersão e resistência a sínteses, do ponto de vista narrativo, e da descontinuidade espaciotemporal, multiplicidade de pontos de vista, o uso de colagens e sobreposições, a opacidade da montagem que expõe suas faturas, do ponto de vista da composição visual. Expondo a materialidade do filme como corpo vivo e aberto na experiência cinemática.

O que me pareceu oferecer oportunidades para abordagens que ampliassem os debates formalistas, acrescentando camadas de compreensão sobre as possibilidades de interações entre obras e espectadores, que desestabilizassem a hierarquia do paradigma da visualidade ótica e das relações de identificação na especiação de filmes, e equalizassem as dimensões do sensório e do racional.

Percepção que me veio em outro momento de pesquisa, já em curso da disciplina *Estéticas e Poéticas da Contemporaneidade nos Meios Audiovisuais*, como aluno especial do Mestrado⁴, no estudo do campo teórico contemporâneo do cinema, tive o contato e a apreensão das formulações acerca do *cinema de fluxo*, e de recentes estudos teóricos acerca da sensorialidade nos meios audiovisuais, vindos de autores europeus e norte-americanos, como Stéphane Bouquet⁵, crítico da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, e os norte-americanos Vivian Sobchack, Laura Marks e Steven Shaviro, os brasileiros Osmar Gonçalves dos Reis Filho e Erly Vieira Jr, teóricos de cinema e meios audiovisuais.

³ É um conceito controverso. Estar simultaneamente à margem da indústria e do cinema de autor, à margem da estética. Um movimento de traços experimentalistas radicais, que Glauber Rocha, em sua verve irônica, o chama *udigrudi*, em referência ao universo da arte *underground*.

⁴ No Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do ES.

⁵ Crítico do Cahiers du Cinéma, que em seu artigo “Plan contre flux”, publicado na edição 566, de março de 2002, lança o termo “estética do fluxo”. Esse conceito será apresentado ao longo da dissertação.

Foram indicadores de possível abordagem de obras daquele momento do cinema brasileiro, em especial as do cinema Marginal, pelo específico de suas atitudes, procurando elaborar aproximações entre as teorias *sensoriais* da década de 1990 e os filmes *marginais*, de faturas tão *desnaturadas* do campo da dramaturgia do espetáculo e sua estética e forma hegemônicas.

Na medida em que fragmentam a estrutura convencional e assimilada das narrativas teleológicas, em janelas transparentes⁶, os filmes do Cinema Marginal embaralham também as formas de apreensão e articulação racional dos dados, frustrando as expectativas de objetivação dos espectadores. Como então poderia se dar uma relação de *conhecimento* entre obra e espectador?

As teorias citadas apontam para as possibilidades de deslocamento da centralidade da *visualidade ótica*, propondo outra relação de espetatorialidade, sustentada na materialidade corpórea da experiência fílmica. São argumentações em torno de aspectos sensórios do cinema, as maneiras pelas quais o filme convoca em primeiro plano os corpos dos espectadores para a experiência do filme, um câmbio entre o assistir ao filme para o envolver-se na experiência, um relacionar-se entre corpos. Uma *visualidade háptica*, tátil, em que o sensorio, a sinestesia, podem ser um primeiro campo de conexão com os elementos de uma obra fílmica, abrindo as vias para elaborações cognitivas, para processos de racionalização, que ganhariam assim autonomia em cada espectador.

Assim, o *objeto* para o desenvolvimento dessa pesquisa é composto pelos filmes *Cuidado Madame* (1970) e *O Anjo Nasceu* (1969), do diretor Júlio Bressane, um dos principais nomes do Cinema Marginal⁷, e o *corpus* da teoria da sensorialidade indicada anteriormente, avaliando as proposições estéticas, perspectivando-as do ponto de vista da sensorialidade e suas implicações culturais e políticas. São filmes em que elementos sensoriais ganham prevalência, na medida de suas radicais

⁶ Refiro-me aqui ao conceito desenvolvido por Ismail Xavier, a da imagem como uma janela de mundo, entregue pronta ao espectador, escondendo os mecanismos e meios de sua elaboração.

⁷ Além das pesquisas e proposições no campo da realização da matéria fílmica, Júlio Bressane, junto com Rogério Sganzerla, deslocam as iniciativas também para o campo da economia da produção, criando, em 1970, a Belair: um programa de realização de filmes fora dos padrões vigentes na Indústria, com filmes de baixo custo, trabalho cooperado, equipes e recursos técnicos mínimos. O gargalo composto pela distribuição, exibição e censura política (que incluía um receio de que a iniciativa comprometesse as recentes iniciativas do Governo Federal em criar a Embrafilme, estatal de cinema) inviabilizaram o programa, que chegou a produzir seis filmes de longa-metragem em película 35 mm e um curta super-8, entre os quais *Cuidado Madame* (1970), objeto da dissertação.

antiteleologias, fragmentações do tempo-espço e o abandono de desenvolvimentos temáticos. Em contrapartida, ganham relevância as relações entre câmera e corpos, os fluxos livres e fragmentados do tempo, os elementos de retórica que provocam mais enigmas, provocando inquietações afetivas (no sentido proposto por Spinoza, de provocar reações sensíveis). Ao apostar em uma *materialidade*⁸ do filme, desestabiliza a hierarquia do paradigma opticocêntrico, propondo ao espectador uma relação *entre corpos*, quando então sensório e racional atuam dialogicamente.

Esses aspectos serão desenvolvidos ao longo do texto, em seus capítulos que se desenvolverão nas buscas desses elementos e na articulação com o corpus teórico proposto. No primeiro capítulo, parto de uma leitura sensorial de *Cuidado, madame* (1970) para pensar os aspectos iniciais de uma poética sensória no cinema de Júlio Bressane, com base numa reflexão sobre a mise-en-scène e a construção do plano tanto no cinema moderno quanto no contemporâneo (como nas vertentes do cinema de fluxo e do cinema de dispositivo). No segundo capítulo, trabalho a dimensão sensória dos corpos a partir da ideia de uma câmera-corpo, preparando o desenvolvimento do conceito na análise de *O anjo nasceu* (1969), também de Bressane, no terceiro capítulo.

A iniciativa de fazer esse atravessamento veio da percepção, ainda na fase de formatar o projeto de pesquisa, de que, nos textos dos autores da sensorialidade, mesmo os brasileiros, os filmes abordados estavam em cinematografias asiáticas, europeias e norte-americanas, nessa ordem. Busquei olhar então, diante das argumentações, para o cenário do cinema brasileiro, que em sua história tem importantes e fundamentais pesquisas de experimentação estética e artística (e mesmo enfrentamentos institucionais, o que não são objetos dessa pesquisa), desde *Limite* (1929), mitológica experimentação de Mário Peixoto, até os filmes contemporâneos que experimentam os dispositivos e as abordagens ensaísticas. E, nesse campo de múltiplas proposições, a fatura dos filmes traz propostas de trânsito entre obra e espectador que desequilibram justamente a prevalência da teleologia e do paradigma da centralidade da visualidade ótica. São trabalhos que apontam para um conjunto de corpos em relação, os corpos na tela, o corpo da tela, a câmera como corpo em relação, o filme como corpo, propondo envoltimentos sensórios,

⁸ A construção fílmica de Júlio Bressane tende a expor as condições de fabricação do filme, torna-lo vivo para o espectador, assim como faz constantemente referências ao próprio Cinema como instituição de arte, ciência e indústria.

intercâmbios e reversibilidades entre percepção e expressão. Assim, são teorias que não estão circunscritas a um recorte temporal, mas, que podem dimensionar uma atualização de investimentos criadores, afirmar a “liberdade de transitar entre tempos e filmes [...] parte de uma aposta da relevância anacrônica como forma de fazer sobreviver e respirar as imagens e as afinidades entre produções” (MIGLIORIN, 2008:13). Ainda segundo o teórico e professor Erly Vieira Jr, são teorias que:

[..] reivindicam a importância do corpo e sensorialidade na experiência fílmica, teorias que, por valorizarem ideias que se contrapõem à separação essencial entre quem vê e o que é visto, ressaltam um caráter transformador e talvez até mesmo transgressor em se confundir o “dentro” e o “fora” da experiência espectral [...]. (VIEIRA Jr., 2017:7)

Nesta dissertação, dedicarei um estudo dessa bibliografia e os aspectos da teoria, contextualizando-a inclusive com os elementos primordiais de uma *teoria do sensório*, como as formulações da *fotogenia* Jean Epstein, os *intervalos* de Dziga Vertov e as *atrações* de um primeiro Sergei Eisenstein, para em seguida desenvolvermos as análises e cotejamentos com os filmes de Júlio Bressane, com prevalência para *Cuidado, madame* (1970) e *O Anjo Nasceu* (1969).

Na análise dos filmes, também se faz necessária uma abordagem histórica, as relações com o contexto do Cinema Moderno, os contornos desse conceito e como o Cinema Marginal se situa nessa vertente. Em sua agressividade, o Cinema Marginal nega qualquer vínculo com a forma da *mise-en-scène* clássica e das reelaborações que setores do Cinema Moderno empreendem, apesar de se manter no contexto geral daquele momento histórico. Recorro aqui principalmente à produção teórica do professor Ismail Xavier, em duas de suas obras, em que perscruta os sinais de um Cinema Moderno no cinema brasileiro e os desdobramentos de dispositivos alegóricos de um cinema em fricção com as contingências de um país subdesenvolvido. Outro texto fundamental é o estudo do pesquisador Fernão Ramos, que elabora um painel rico em dados e análises do Cinema Marginal. Em alguns momentos, como contraponto às análises de *Cuidado, madame* e *O anjo nasceu*, recorro a outros filmes, como *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1971), *Copacabna, mou amour* (Rogério Sganzerla, 1970) e *Sem essa, aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), para pensar paralelos da experiência sensória proposta pelos filmes de Bressane e a das obras de seus pares, dentro do Cinema Marginal.

Assim, nos sustentaremos nas diferentes referências teóricas até aqui inscritas, no sentido de pensarmos, então, a pertinência das teorias contemporâneas acerca da sensorialidade fílmica aplicadas à leitura de filmes de Júlio Bressane no contexto do Cinema Marginal. Esse o objetivo central da pesquisa proposta para essa dissertação, o que avaliaremos no tópico de considerações finais.

2 O SENSORIO, A MISE-EN-SCÈNE E O PLANO: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

2.1 Júlio Bressane inventa uma estética sensorial possível em *Cuidado, Madame* (1970)

Dizer que os novos tempos são ruins é dizer a mesma coisa de todos os tempos; a força de uma época é querer fugir da própria época, da própria década. Toda grande obra tem uma exigência e uma necessidade de tratar de si mesmo, tem a si como objeto. São raros os filmes que você consegue ver o cinema e o mundo inteiro através dele. O cinema não é uma síntese de todas as artes. Ele é uma travessia, é ritmo; e um inventor de ritmo é um inventor de vida. (BRESSANE, 2013)

Iniciamos a sessão do filme. O argumento nos diz que três empregadas domésticas resolvem acertar as contas com a sociedade que as oprime e decidem assassinar suas patroas.

O prólogo do filme⁹ nos incomoda: um pé feminino esmaga uma mão masculina, cuja voz *off* informa o básico da narrativa, ao mesmo tempo a relação entre seus espaços internos e externos:

- “Lá em cima, o Corcovado com o Cristo de braços abertos. A empregada matou minha mulher a facadas. A empregada matou minha mulher. E agora? Eu sou um viúvo... fracassado. O Brasil é mesmo uma terra abençoada. Eu sou um viúvo fracassado... eu sou um viúvo fracassado. E agora? E agora? ”

A partir daí, em uma série de planos-sequência, em diferentes durações, as madames são esfaqueadas e as empregadas, ou aproveitam fogosamente os amplos apartamentos das patroas, em gostosas *curtições*¹⁰, ou saem em longas e aprazíveis deambulações pelas ruas do Rio de Janeiro. Não existe um encadeamento. Não existe uma narrativa em arco dramático. Existe uma dicotomia entre classes sociais que estão atravessadas em um arco alegórico, como peças de um jogo no mundo.

⁹ Na cópia que utilizo, está no tempo 0:01:21

¹⁰ Segundo o pesquisador Fernão Ramos, *curtição* é dado da estética do Cinema Marginal brasileiro das décadas de 1960/70. “A curtição seria definida pela atitude irreverente, ‘carnavalesca’, dos personagens em face do universo que os cerca”. (RAMOS, 1987:127). Essa discussão será ampliada no subcapítulo 1.3.

Em *Cuidado, Madame*¹¹ (1970) (Fig. 1), Júlio Bressane constrói uma poética política da luta de classes, propondo transformações das relações do cinema com o mundo, na relação com o espectador:

[...] na Belair¹² as pessoas estão, pela pobreza existencial e material, inseridas no mundo. São indivíduos brasileiros [...]. Pela falta de sentido, os boçais do cinema marginal estão no mundo mais do [que] nunca. Se fundem ao mundo, dele tiram proveito, por ele são violentados [...]. Em *Cuidado, Madame*, as classes estão em polvorosa, se digladiando como animais, transbordando seus domínios próprios com os interesses de classe, com o líquido rubro da parcialidade política. As pessoas são o que são, mas no mundo, e não fora dele. Um existencialismo burguês poderia dizer que a autenticidade reside na refutação dos rótulos do mundo – um indivíduo ama, odeia, sente, emociona, pensa, fundamentalmente, para além da classe (BRESSANE, 2014)

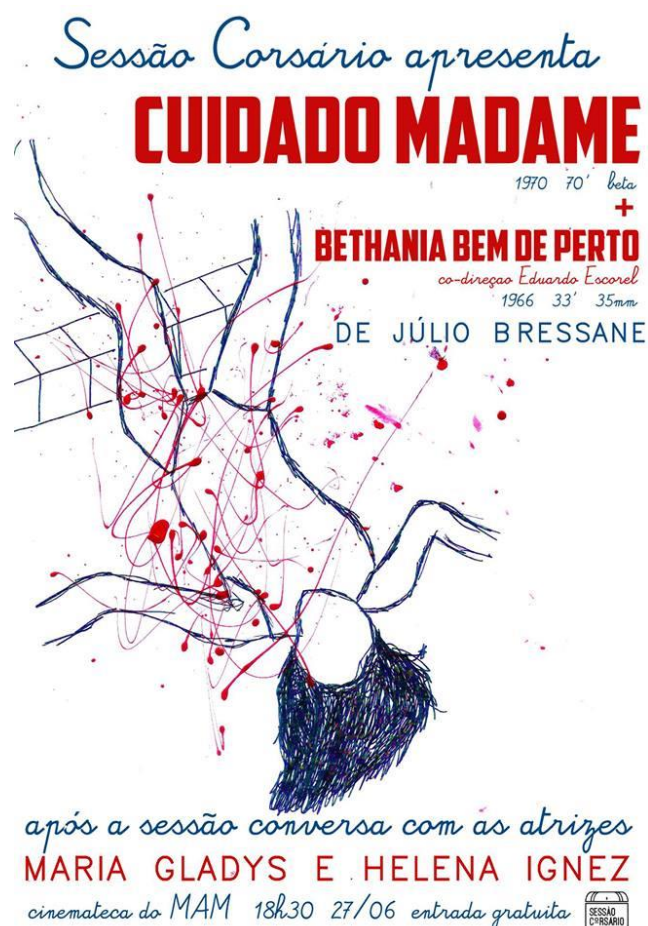


Fig. 1 – Cartaz de *Cuidado Madame* (1970), em sessão especial do ciclo Sessão Corsário, organizado pelo cineasta Carlos Reichembach no Cine Sesc, São Paulo.

¹¹ *Cuidado, Madame*. Brasil, 1970. 71'. Produção Belair Filmes. Direção Júlio Bressane. Com Helena Ignez, Maria Gladys, Suzana Moraes e Renata Sorrah.

¹² Experiência de produção independente empreendida com Rogério Sganzerla e Helena Ignês. Desenvolvimento do tema no subcapítulo 1.3.

A narrativa de *Cuidado, Madame* (1970) gera estranhamentos no espectador. Pode causar choques emocionais, sentimentos de repulsas, angústias, aversões e asco, conflita com o espectador ao embaralhar suas certezas, pois sonega a ancoragem em lógica e raciocínio da linearidade. Há mortes e deambulações. Não há motivações para as facadas: é uma revolta do corpo humilhado nas relações sociais e humanas. Corpos que se afetam (no sentido mesmo do erotismo de Bataille e das afecções em Spinoza: corpos que afetam e são afetados num jogo de erotismo que abole os vazios e descontinuidades entre si) em jogos de guerra. Em uma das sequências, empregada e madame, ambas quase nuas, estão em um entrelaçamento físico dos corpos envoltos em sangue. Há deleites sensuais em meio às fricções dos corpos. Mas impregnados de mundo. A madame: - porquê? Porquê? A empregada: - eu vim de um lugar, madame, onde gente morre de fome.

Nessa perspectiva de corpos no mundo, as empregadas estão a esmo nas ruas do Rio de Janeiro. A câmera-corpo as persegue, “[...] participa dessa luta também, balançando displicente na mão do cinegrafista, disputando a atenção dos atores, que são e não são [...] os personagens que interpretam” (BRESSANE, 2014), e traga o espectador para dentro do espaço da tela por imersões sensórias. Transforma a especiação em jogo de materialidades: o filme não é um transcorrer de ações e reações, mas um corpo móvel articulado por uma câmera-corpo, de tonalidades hápticas e momentos táteis, que se articula em confrontos com os corpos das atrizes, em longos planos sequências de tempos que convidam à imersão.

Em um dos planos-sequência¹³, as empregadas e a câmera flanam pelas ruas, falam de seus corpos, de roupas, cuidados de beleza, tocam-se, comparam suas nádegas. Em uma esquina de uma grande avenida, Cremilda¹⁴, que tem por hábito iniciar suas frases com o vocativo “escuta: ”, subitamente intercepta¹⁵ a colega (que não tem nome): - *escuta!* E o som das falas é interrompido, sonegado ao espectador. A trilha é tomada pelos sons de cidade, trânsito, massa de vozes dos transeuntes, buzinas, apitos de guardas de trânsito (essa trilha não é sincrônica com a imagem).

¹³ Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:36:47

¹⁴ Esse é o nome de uma delas, a que organiza os corpos nos espaços das encenações. Os outros títulos possíveis do filme seriam *De Araque Cremilda* ou *Não Avacalha, Cremilda*.

¹⁵ Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:38:14

Essa trilha é sutilmente modulada, as vezes quase silêncio, subindo lentamente, alguns dos sons são retirados da trilha. É quase hipnótico: somos submergidos / imergidos no grande ambiente da cidade. Sensação que é reforçada pelo campo da imagem: a câmera para e permanece um tanto cambaleante (ela é um corpo em ação), enquanto as duas personagens afastam-se e somem em meio ao grande plano geral. Lentamente retornam à centralidade do quadro, apenas para mudar de sentido a sua deambulação e se diluírem dentro dele novamente, na cidade, nas gentes, corpos entre corpos. O som é totalmente sonegado. Silêncio até um corte seco nos coloca junto a elas em outra avenida¹⁶, em frente a um cinema de rua, por cuja fachada sabemos que está sendo exibido uma comédia inglesa, *Os Guerrilheiros Estão Chegando* (*The Magnificent Two*, Ing, 1967), uma ironia típica da alegoria do Cinema Marginal: ao mesmo tempo denúncia da ocupação do circuito de exibição pelo filme estrangeiro e de espetáculo (no sentido da discussão de Arthur Omar) e uma referência ao programa guerrilheiro empreendido pelo projeto da *Belair* e da estética *cinema-marginalista*¹⁷.

Júlio Bressane conceituou, no universo de *Cuidado, Madame* (1970), que “as pessoas são o que são, mas no mundo, e não fora dele” (op. cit.), propondo nos lançar no mundo. O plano tem duração de 5’08”. Esse longo tempo em imersão e vivência na situação penso como um desdobramento das elaborações de Merleau-Ponty sobre o homem no mundo:

[...] não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural. Em decorrência, ela (a nova psicologia) nos ensina de novo a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser, enquanto a psicologia clássica renunciava ao mundo vivido, em favor daquele que a Inteligência conseguia construir. (MERLEAU-PONTY, IN XAVIER, 1983:110)

Mas que sentido há no filme sobre a luta de classes? Quais formulações sociológicas e políticas estão em campo? *Cuidado, Madame* (1970) cria um universo de dicotomia entre a *madame* e a *doméstica*, personagens que carregam as formas, gestos, falas e figurinos que elaboram tipos¹⁸ de dois estratos sociais que se articulam

¹⁶ Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:41:53

¹⁷ Como informado, temas desenvolvidos no subcapítulo 1.2.

¹⁸ Citando Georg Lukács, em sua teoria sobre narração, ele elabora dois conceitos que são importantes nessa compreensão, ou apreensão do que proponho aqui: o de “reflexo artístico”, que nega

em oposição e simbiose. É luta de classes, mas o conflito não é narrado sob o ponto de vista da sociologia, tampouco se sustenta na *mise-en-scène* clássica ou mesmo moderna.

Nada no filme indica um desenvolvimento de argumentações lógicas, rumo a conclusões. Há, entretanto, evidências que são oferecidas em choques e em aderências do espectador ao corpo do filme, insistindo que o espectador disponha seus sentidos em primeira instância, perceba as tensões e vontades de potência que estão em jogo, deixando no devir um raciocínio possível. Ainda na teorização do filósofo Maurice Merleau-Ponty, “é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido.” (op. cit.:115).

Em *Cuidado, Madame* (1970), a percepção é efetivada em instâncias sensoriais em diversos momentos, com a perspectiva de chocar, provocar asco, rejeição e outros sentimentos de abjeção. Como um dos assassinatos, montado em duas sequências entre as deambulações.

Na primeira¹⁹, a câmera está muito próxima de uma página de jornal cujo de sangue, onde está destacada a manchete “A fome ainda é o maior problema”. Lentamente desliza pelas vidraças até enquadrar, em Plano de Conjunto: as empregadas olham o corpo da madame sobre o piso da piscina, em uma pose *cristianizada*²⁰, coberta de sangue. Cremilda, apontando para o corpo, fala para a colega: - *olha aí. Encheu o saco dois meses.... Depois você me ajuda a botar essa mulher no banheiro, tá?* Elas entram, a câmera agora é uma câmera-corpo necrófila, que se delicia em *lamber* o corpo ensanguentado da madame.

a projeção mecânica do real na consciência, ao mesmo tempo em que nega que a imaginação é uma instância livre e arbitrária (do reflexo do real). Outra questão, a noção da construção do "tipo", da personificação da personagem: "A categoria central e o critério da literatura realista é o tipo, uma síntese específica que junta organicamente o geral e o particular nos personagens e situações. O que faz de um tipo um tipo não é sua qualidade média, nem a sua simples existência individual, mesmo que profundamente concebidas; o que faz dele um tipo é que nele todas as determinações humanas e sociais essenciais estão presentes no seu mais alto nível de desenvolvimento, nos últimos desdobramentos de suas possibilidades latentes, na extrema apresentação dos extremos, tornando concretas as alturas e limitações dos homens e das épocas". (Apud XAVIER, 2008:60).

¹⁹ Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:27:36

²⁰ Uso esse termo por entender que Bressane trabalha uma fricção com os elementos estruturantes da sociedade ocidental, burguesa, capitalista e cristã.

A segunda²¹, a câmera volta a *lamber* todo o corpo, ou o *sangue derramado* da madame, ainda na mesma posição cristianizada no chão da piscina. O paladar como caminho de apreensão do drama, em metáfora entre religião e política, teleologia e transgressão. (Fig. 2).

Seguindo as pistas de Bressane / Merleau-Ponty da interação do ser com o mundo, o plano-sequência seguinte²² o materializa (Fig. 3). Um corte seco, a câmera desliza muito próximo à mesma vidraça, desvia para um céu em fotografia de luz estourada. Silêncio total. Tem início uma canção de Mário Reis e Lamartine Babo (*Aí, Hein!* 1932, na voz de Mário Reis). A câmera segue e atravessa toda a sala e cozinha do apartamento, roça os azulejos da pia, gira e penetra do quarto da empregada, enquadrando a tábua de passar roupas. Porém, na ampla sala, as empregadas em uma *curtição* dos efeitos da *cannabis sativa*, fumada alguns planos antes²³ (em outro plano-sequência montado logo após a madame ensanguentada). É um transcorrer de tempo que pede uma entrega do espectador sem ansiedade, para que possa apreender as relações entre os corpos ali presentes – a madame, as empregadas, a câmera, ouvir o comentário da canção (*Ai... hein? / Pensas que eu não sei? / Toma cuidado pois um dia / eu fiz o mesmo e me estrepei.*). Um ciclo de choques entre elementos em contexto histórico, econômico e social, um deslizar entre classes, os corpos em ação política.



²¹ Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:49:19

²² Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:50:06

²³ Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:30:28



Fig. 2 – A língua da câmera-corpo: paladar como caminho de apreensão do drama.

Mas não temos uma história narrada. São blocos de experiências vívidas, articulados em uma montagem que apenas os tempos se relacionam. Há planos em que a Lei e a Ordem, os dispositivos de Poder (Foucault) se mostram nas fachadas de delegacias e carros da polícia, os típicos camburões da ditadura. Mas não há caçadas, cercos, buscas. Há um fluir. Há a Lei geral de uma sociedade dividida em Classes, em que empregadas domésticas e madames estão no paroxismo de um jogo de afetações e afetos. Segundo Júlio Bressane:

A edição, que se mostra se ocultando, em cenas demoradas sem cortes, planos-sequência enormes e tediosos, no início parece incompreensível ou desnecessária, mas gradativamente vai causando o que quer causar, a sensação de transe, a epifania cotidiana. Através do cenário, do espaço, e do tempo demorado da edição, unidos à câmera documental, o filme passa o *stimmung*²⁴ dos personagens do filme e do próprio filme, enquanto produção subdesenvolvida. (BRESSANE, 2014)

Cuidado, Madame (1970) é um filme, uma obra do Cinema Marginal, em contraste com o que então havia se configurado como cinema moderno brasileiro, que o movimento do Cinema Novo deu forma entre os anos de 1957 e 1968. Colocava-se, nesse contrapelo, em dialogismo com campo de pesquisas das artes, que criavam, naquele instante, as fricções com as tradições e convenções, “dissolvendo os

²⁴ Para falar da terceira dimensão de *Stimmung*, o autor [Hans Ulrich Gumbrecht] recorre ao verbo alemão que origina o nome. *Stimmen* significa “afinar um instrumento de música”. Aqui, no meu entender, o que se recupera é o sentido de que *Stimmung* teria a ver com a relação entre o lugar onde se está (o presente enquanto presença no tempo e no espaço) e aquilo do lugar onde não estamos (necessariamente ausência ou passado, mas que poderá passar a fazer parte da nossa presença, do nosso presente, por força da rememoração, da confluência de relatos, de polifonias e de harmonizações). *Stimmung* seria, pois, a afinação para tocar um som harmonioso, o que de novo convoca a ideia de um som que vem de alhures e de alguém que o ouve e o repercute ou faz soar (recuperando a segunda dimensão). SOARES, Ana Isabel. Disponível em <https://formadevida.org/recensoes/55-livros-de-hans-ulrich-gumbrecht>. Acesso em 02/05/2018.

protocolos de distância próprios ao espetáculo e procurando uma interação provocativa com os seus respectivos públicos” (XAVIER, 2006:5). Momento de ruptura com as relações contemplativas, as transcendências, propondo não apenas formas ativas de interação sujeito / obras de arte, como a integração dos sentidos no ato da especiação, e mesmo na ativação das mecânicas de obras por meio da participação do espectador com o seu corpo e gestos. *Sentir, agir*, em amplo espectro de possíveis e devires.



Fig. 3 – Um plano-sequência desvela a luta de classes em *Cuidado, Madame* (1970)

Na arte contemporânea brasileira, são principalmente as obras e invenções de Lygia Clark, as pesquisas das obras no espaço (e depois a arte na vida), de Hélio Oiticica, o campo musical com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Torquato Neto, Waly Salomão, esses em transe com a poesia, onde estão Ferreira Gullar e os irmãos Campos, o Grupo Oficina de direção de José Celso Martinez Corrêa e as agressões à quarta parede teatral. Uma dinâmica de proposições que “contribuíram para um movimento comum que atacava o cerimonial contemplativo que caracterizava a experiência artística, mesmo a empenhada politicamente, como uma instituição bem-comportada” (Ibidem: 5).

Cinema Marginal foi essa fricção, portanto, em momento histórico brasileiro de recrudescimento da ditadura militar em 1968, que instaura uma crise no âmbito do cinema de autor, engendrado no panorama brasileiro pelo movimento do Cinema Novo em sintonia com a crítica à *mise-en-scène* clássica²⁵, que ocorreu em diferentes cinematografias internacionais após a segunda guerra²⁶.

Podemos mesmo dizer que antecipa, nesse contraste, elementos da narrativa da estética do fluxo de trinta anos depois, como teoriza o pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr.:

Se a *mise-en-scène* clássica implicava ordenar o real, emprestar uma forma ao que é originalmente informe e caótico (o mundo das pulsões e dos sentimentos), fazer um pensamento ganhar corpo no movimento narrativo de um filme, a estética de fluxo, por sua vez, já trabalha prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento) [...]. (OLIVEIRA Jr., 2013:9).

A pesquisa do Cinema Marginal fricciona as convenções narrativas hegemônicas do cinema, sustentadas na teleologia, na lógica, na continuidade tempo-espaço e na prevalência da representação do espaço em perspectiva com o correspondente sujeito da transcendência, bem como na hierarquia da visualidade

²⁵ Uma forma histórica e precisa de organização e interação dos elementos cênicos em relações espaciotemporais, em um *espaço fílmico*, que na definição do cineasta e teórico francês Éric Rohmer é “o espaço do movimento [...] é o campo de exercício de duas espécies distintas de movimentos. O *movimento do motivo filmado* que se move dentro do espaço limitado pelo quadro. [...] 2. *Movimento do aparelho* que muda de ponto de vista.” O teórico Jacques Aumont complementa: O espaço fílmico é, afinal de contas, classicamente, o da direção, das relações espaciais entre as coisas e os seres [...]. (AUMONT, 2012:62).

²⁶ Não foi um movimento isolado do Cinema Marginal brasileiro. Há criações em diversas outras cinematografias que exploram procedimentos sensoriais, o olhar das singularidades cotidianas, a dimensão sensorial da dialética entre memória e esquecimento, os fragmentos de corpos. Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Nagisa Oshima do final dos 60, a Nova Onda do Cinema Tcheco.

ótica, afirmando, por outro lado, sua estética com elementos estruturais que convocam o espectador a vivenciar uma certa materialidade corpórea da experiência fílmica, um convite à uma vivência sensória e múltipla na absorção dos sons e imagens. Utiliza a agressividade pelo horror e pela abjeção, pelo avacalho, a dualidade de seus personagens, a fragmentação narrativa e o alumbramento dos tempos estendidos, a autonomia expressiva da trilha sonora com modulações inquietantes e silêncios intensos, a câmera que se comporta como um corpo em jogos com os corpos dos atores. Assim, o contato com a teoria do sensorial pode ser percebida, por exemplo, em uma argumentação do teórico Erly Vieira Jr., analisando o filme *Phantoms of Nabua* (Apichtapong Weerasethakul, 2009)²⁷ com os argumentos da teoria da sensorialidade:

Se, por um lado, parece uma saída “natural” deixar de lado, ainda que por alguns instantes, o olhar racional / psicologizante que rege o aparato de leitura de imagens em movimento ao qual estamos mais acostumados nas narrativas cinematográficas, por outro, a abertura à valorização da dimensão sensorial proposta por um filme [...] amplia uma sensação de “estar-com” ou “estar no mundo”, que nos transporta para junto da cena [...] deixando-se atravessar / afetar aos poucos pelas zonas de intensidade que migram pelos corpos e espaços filmados, num processo de gradual descoberta através dos estímulos oferecidos aos órgãos dos sentidos. (VIEIRA Jr., 2011:19 e 21)

Assim, na trilha proposta para a pesquisa dessa dissertação, encontrei no campo da teoria da sensorialidade os conceitos com os quais pudesse ampliar a apreensão dos gestos daquele cinema e a maneira como lidar com os estranhamentos e provocações que impediam uma compreensão racional na relação com essa forma narrativa empreendida pelo Cinema Marginal. É uma teoria que se desenvolve a partir do início dos anos 1990, boa parte dela na observação e análise de uma produção cinematográfica de nomes como Naomi Kawase, Wong Kar-Wai, Hou Hsiao-Hsien, Clair Denis, Lucrecia Martel e Karim Aïnouz, que aplicam tal concepção de uma sensorialidade multilinear e dispersiva ao contexto dos realismos contemporâneos – mas que permitem paralelos com a estética do cinema marginal.

Obras que oferecem uma multilinearidade de estímulos ao espectador, sonhando dados racionais, rompendo a prevalência do ótico, mantendo a narrativa sob a eminência do esgarçamento. O fluxo narrativo é modulado em alguns momentos

²⁷ *Phantoms of Nabua*. Tailândia, 2009. 11'. Direção de Apichatpong Weerasethakul

para os convites sensórios ao espectador, em tempos estendidos, imagens táteis da câmera colada às superfícies dos corpos, espacialidade da trilha sonora.

Há diferenças evidentes entre essas cinematografias contemporâneas e o Cinema Marginal, de matriz Moderna, onde há a ruptura explícita da narrativa (como a fragmentação em *Cuidado, Madame* [1969]). Há diferenças também nos recursos tecnológicos, que possibilita, por exemplo, no cinema contemporâneo, a elaboração de arquiteturas sonoras em diversos canais, gerando potências discursivas e sensórias na trilha sonora.

Apesar da natureza distinta das proposições estéticas do Cinema Marginal, há proximidades a serem exploradas, procedimentos que se assemelham nas provocações ao espectador, nos convites ao envolvimento sensório. Reafirmando o que expus anteriormente e, principalmente, na análise de alguns procedimentos em *Cuidado, Madame* (1970), há os tempos estendidos em imersivos planos-sequências; “a presença sonora” do silêncio e as músicas que estão em dialogismo com as cenas; a câmera em movimentos aleatórios ou em relações com outros corpos, bailando, contracenando, roçando, o puro movimento da *camarionete*²⁸ (câmera marionete que baila com a música, manipulada por cordas do alto de um viaduto em *Cinema Inocente* [1980], cuja gênese percebemos nas oscilações e insinuações em *O Anjo Nasceu* [1969] e *Cuidado, Madame* [1970]); a estética do horror e da abjeção; a negação da teleologia. Entretanto, a camarionete guarda uma particularidade: se guarda semelhança com a câmera-corpo do cinema contemporâneo (que será discutida no capítulo seguinte) enquanto corpo autônomo e potente, que difere da metafísica do plano em perspectiva, no Cinema Marginal ela é um corpo político que intensifica a percepção de uma precariedade que marcou aquele momento brasileiro.

Se pensarmos esses elementos como estratégias estético-políticas de diferenciação e articulação de um espaço próprio dentro de uma etapa histórica da cultura e do cinema brasileiro, o corpo teórico da sensorialidade pode ampliar e redimensionar o entendimento das pesquisas do Cinema Marginal, por seu caráter de enfrentamento da Indústria Cultural e sua forma hegemônica de cinema. Haveria limitações em outras vertentes teóricas, como as estruturalistas e psicanalíticas, em

²⁸ Expressão inventada por Júlio Bressane para a experimentação de uma “imagem-trapezista” em *Cinema Inocente* (1980), com o desenrolar melódico de Noel Rosa em “De Babado” (Noel Rosa e João Mina, 1936), em um dos procedimentos recorrentes de Bressane com a música: memória, comentário, texto lúdico.

especial as questões relacionadas à contemplação, identificação / constituição do sujeito, escopofilia e a normatização do falocentrismo e a objetificação do corpo feminino. Esse escopo teórico tem como objeto primordial o cinema de encenação clássica e suas atualizações posteriores, dominantes na cultura cinematográfica.

Os cineastas *marginais* trazem uma consciência do papel do cinema na configuração de uma Cultura, da construção social das relações de poder, dos papéis sociais e das estratificações de gênero e sexualidade. Um dos teóricos da sensorialidade, Steven Shaviro, argumenta:

Gênero e sexualidade não podem e não devem ser vistos primordialmente como funções ideológicas, de simbolismo e representação, porque gênero e sexualidade estão inseridos em – e são produzidos por – uma ampla gama de efeitos e relações de poder complexos operando em múltiplos registros por todo o *socius*²⁹. (SHAVIRO, 2015:32)

Em seus filmes, o político está na dimensão dos indivíduos, dos corpos em busca de afirmação dos espaços de seus afetos (Spinoza), do jogo erótico (Bataille), para o “intermitente aperfeiçoamento dos sentidos e do espírito” (BRESSANE, apud ADRIANO, in VOROBOW, 1995:152), em confronto com as máquinas históricas e sociais do poder, compreendido na chave de Michel Foucault como uma “multiplicidade de relações de forças imanentes à esfera em que elas operam e que constituem sua própria organização” (FOUCAULT, apud SHAVIRO, 2015:32), servindo “para regular o processo de produção e distribuição, para colonizar corpos, para canalizar os modos de percepção sensorial” (Ibidem:32-33).

Tanto em *Cuidado, Madame* (1970), quanto em *O Anjo Nasceu* (1969), por exemplo, as normatizações estão desestabilizadas, tensionadas e questionadas, as constantes fragmentações, sonegações, a negação de hierarquias e os convites sensórios impedem processos de identificação. A forma do filme é uma fricção contra o próprio cinema enquanto instituição. Na análise do pesquisador Ismail Xavier, na estética de Júlio Bressane:

Tais gestos de desconstrução formal estavam em consonância com um irreverente questionamento da ordem moral e da segurança física do mundo da família, em filmes nos quais as explosões de violência se associavam ao império do ressentimento, das revanches de bandidos ou de empregadas domésticas, do crime passionai entre quatro paredes. O cinema de Bressane fazia, então, ataques

²⁹ Na filosofia de Gilles Deleuze, o desejo é o que pulsa e produz, são as máquinas desejantes. O *socius* é o que regula, desvia, contabiliza, normatiza. Desejo é produção e *socius* é relação.

coordenados às instituições, incluído o ritual do espetáculo de massa. (XAVIER, 2006:15)

Como já explicitado, a proposição dessa pesquisa é fazer, então, esse atravessamento diacrônico entre a teoria da sensorialidade e as proposições do Cinema Marginal, no recorte dos filmes aqui propostos e no limite de seus contextos históricos, procurando ampliar modos de compreensão das possibilidades de envolvimento do espectador e da potência política dos filmes, diante dos procedimentos de suas construções. Antes, contudo, vamos nos deter na reconfiguração da *mise-en-scène* e do plano operados pelos cinemas moderno e contemporâneo.

2.2 - Reconfigurações da *mise-en-scène*

Mesmo que recusando a visão do Modernismo de pensar cada etapa da arte como uma evolução da anterior, podemos pensar fases e ciclos históricos em que há similaridades de procedimentos de criação de obras, em nosso caso o cinema, de modo que é possível identificar uma direção comum nas relações entre criação e cultura, mesmo que não seja uniforme.

O cinema é uma instituição historicamente organizada em um forte sistema de economia global, de estéticas dominantes, aplicadas a obras voltadas preponderantemente para os mercados de consumo de entretenimento. Seu desenvolvimento se faz com atravessamentos de crises, seja pelo esgotamento dos padrões, ou os movimentos que buscam alterar a lógica da mercadoria e propor a dinâmica da cultura e instabilidade da arte.

Do ponto de vista de sua estética dominante, ela se dá pela centralidade da técnica de encenação, ou a *mise-en-scène*, e da montagem como forma de criação de narrativas que buscavam a mimese do real³⁰, ou a articulação de um espaço-tempo em que os corpos estão organizados e relacionados em um espaço contínuo e

³⁰ Real e realidade são conceitos complexos e com recortes históricos. Faço o uso aqui com uma referência conceitual do teórico Jacques Aumont: Designa-se então por “real”, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo, “o que existe por si mesmo” e “o que é relativo às coisas”. A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário. (É lógico, portanto, falar, a propósito do cinema, de “impressão de realidade” e não de impressão de real.) (AUMONT, 2003:252)

conduzindo uma trama em um fluxo de tempo sequencialmente lógico e coerente, mantendo uma relação de causas e efeitos entre as situações.

Vou tomar aqui como central a discussão em torno da *mise-en-scène*, que prosseguiu até a contemporaneidade. Ela é o ponto das tensões que marcam os momentos de transformações e querelas do cinema, enquanto indústria e consumo, ou pesquisas de criação e tensão na dimensão de sua estética, quando o cinema se abre para contaminações com a arte e a cultura. É importante frisar que os polos dessa crítica estão nos grandes centros da produção, na Europa e nos EUA, com reflexos nos cinemas *periféricos*, em movimentos de afirmações das culturas nacionais.

O conceito de *mise-en-scène*, um termo importado das artes cênicas no momento em que o cinema desenvolve os seus códigos narrativos (início do Séc. XX), diz respeito ao método de organizar os elementos cênicos – objetos, atores, cenários - em uma determinada ordem de interações em relação ao dispositivo técnico cinematográfico, de modo a conduzir o desenvolvimento de um roteiro dramático. É o que de fato faz surgir o *cinema* como instituição histórica, econômica, social e política.

A câmera deixa sua posição de êmulo do espectador do teatro, do observador fixo do mundo, típico dos quadros do primeiro cinema, do cinema de Lumière, e passa a ter mobilidade, atuando em diferentes pontos de vista, alternando as distâncias aos objetos – as escalas de planos – e o quadro transforma-se em *plano*³¹, que ganha sentido com a montagem, pois passa a ter função sintática.

A *mise-en-scène* aí defendida é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os seres humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo. (OLIVEIRA Jr., 2013:8)

³¹ Segundo o cineasta e teórico Pascal Bonitzer, citando Jean Mitry, “A noção de plano, com efeito, não nasceu com o cinema, mas com a montagem, ou seja, com a multiplicidade de pontos de vista introduzida por Griffith: ‘Quando, depois das primeiras tentativas de D. W. Griffith, o cinema começa a tomar consciência de seus meios, ou seja, quando de uma forma geral, filma-se as cenas de acordo com pontos de vista múltiplos, os técnicos tiveram que qualificar essas diferentes tomadas a fim de distingui-las entre si. Para isso é que se referiu à situação dos personagens principais divisando o espaço de acordo com planos perpendiculares ao eixo da câmera. Daí o nome de *planos*’.” (BONITZER, 2007:17).

O núcleo principal dessa discussão, nas décadas de 1950 e 1960, são jovens cineclubistas e críticos que escrevem nas páginas da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, com as análises e debates entre os *jovens turcos*³², criadores da *nouvelle vague* um pouco depois, e, em outro grupo, os *mac-mahonianos*, cineclubistas críticos que frequentavam uma icônica sala de cinema, a Le Mac Mahon, em Paris, que fundam a revista *Présence du Cinéma*, sendo esses mais essencialistas em relação à *mise-en-scène*. Porém, é nas hostes dos “jovens turcos” que surge o conceito de “autor”, que terá repercussão em muitas cinematografias de afirmação nacionais, como o Cinema Novo brasileiro.

O conceito de *mise-en-scène* ganha relevância ao observarem que o espaço de intervenção e controle dos diretores de Hollywood na criação do filme, em um sistema de extremo controle e desenhado como um fluxo industrial, estava restrito ao momento da *filmagem*, quando podia exercer o controle sobre iluminação, trabalho dos atores, movimentação e angulação de câmera, enquadramento, decupagem de cenas, relações de elementos internas ao plano. Era quando o diretor podia “concentrar sua expressão artística individual”, deixando sua marca e visual pessoais, sua marca “autoral”. Na visão do crítico Antoine de Baecque, citado pelo pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr., a política de autores era, assim, uma maneira de “associar de um modo irreversível a adesão a um cineasta e a compreensão de seu universo formal pessoal; para dizê-lo em poucas palavras: sua visão de mundo.” (BAECQUE, Antoine de, apud OLIVEIRA Jr., 2013:34)

Nos anos 1960, uma série de novas proposições de cinemas em diferentes países (França, Alemanha, Polônia, Itália, EUA, entre outros³³), com um tanto de desdobramentos do neorrealismo italiano, provocaram mudanças nos paradigmas de narração e estética do cinema, colocando em crise a centralidade do conceito de *mise-en-scène* “como valor estético absoluto”:

Antes inabalável no vocabulário crítico e “evidente” nos filmes, a *mise-en-scène* se vê alvo, agora, de um progressivo questionamento negativo. A pergunta deixa de

³² É o núcleo da *Cahiers du Cinéma* ligados ao movimento da *nouvelle vague*, entre outros: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol. Na turma dos *mac-mahonianos*, estão, por exemplo, Michel Mourlet, Pierre Rissient, Jacques Lourcelles.

³³ Há movimentos fora de Europa e EUA, como o Cinema Novo Brasileiro, na Argentina, Cuba, México, mas não encontrei registros de que as críticas e análises dos pesquisadores tenham levado em consideração essa rede periférica, exceto citações esparsas. Nos EUA, a referência principal de pesquisas são as criações de John Cassavetes, o movimento de cinema experimental e o New American Cinema, estes em distâncias radicais de qualquer *mise-en-scène*.

ser “o que é a *mise-en-scène*? ” para se tornar “onde está a *mise-en-scène*? ” ou, nos casos mais agudos, “para que serve a *mise-en-scène*? ” (Op. cit.:87)

Vários artigos surgiram nesse instante, analisando filmes e detectando os sinais de um novo agenciamento de imagens e sons, desestabilizando ou mesmo descartando a noção de *mise-en-scène*, pois, em contraste com a forma clássica, já não se teriam os “elementos propriamente sintáticos do cinema” (LABARTHE, apud oliveira Jr., 2013:88). Assim como entra em questão a noção de cinema de autor.

Desse mesmo crítico, André Labarthe, há uma formulação teórica sobre os agenciamentos do Cinema Moderno, em sua análise³⁴ do filme *Uma mulher é uma mulher*³⁵ (1961), revelando alguns procedimentos que estão presentes nas faturas do Cinema Moderno, guardadas as singularidades entre criadores e contextos culturais e políticos.

Na forma moderna, o tempo é sempre uma presentificação, na oposição ao fluxo contínuo do espaço-tempo da *mise-en-scène* clássica, que “mixou várias zonas de *tempo*: a memória do passado, a apreensão do instante presente e a expectativa futura” (CAPISTRANO, 2005, p. 2). É o tempo do olhar e da evidência, dos planos autônomos que mostram. “‘Ser fiel ao cinema’, diz Labarthe, ‘é destruir o mito da linguagem pudovkiana’, é sair da montagem sintática para reencontrar a potência do plano individual” (OLIVEIRA Jr., 2013:88). O trabalho de interpretação dá ao corpo do intérprete a liberdade da falha, ou de uma conexão entre o corpo e a virtualidade da personagem:

Alguém que se trai é alguém que se revela. Todo esforço de Godard consiste em multiplicar os obstáculos para conseguir, em todos os casos, um gesto imprevisto, uma mímica incontrolada, uma entonação involuntária; tudo isso que resulta em minutos extraordinários de verdade.” (LABARTHE, 1961. In op. cit)

A estética da ambiguidade, como acentua o crítico, é outra resultante dos procedimentos de construir narrativas paratáticas, a partir mesmo da autonomia dos planos. Isso cria um convite ao espectador para que construa uma “continuidade coerente” a partir da descontinuidade da narrativa da trama, como fez Alain Resnais

³⁴ Cahiers du Cinéma n. 125, novembro de 1961.

³⁵ *Une femme est une femme*, França, 1961, 85'. Produção Rome Paris Films, Euro International Film (EIA). Direção de Jean-Luc Godard.

em *O ano passado em Marienbad*³⁶ (1961), onde os tempos da narração (presente, passado) se alternam sem ordem precisa, em uma narrativa fragmentada, “inacabada, operando em uma reconstrução cubista do espaço-tempo. [...] O espectador não pode – e não deve – compreender tudo” (OLIVEIRA Jr., 2013:88). A *mise-en-scène* clássica definitivamente está fora da ordem das coisas do cinema moderno.

Em uma chave pensada na relação com a Arte Moderna, com as bases conceituais do modernismo – Clement Greenberg e sua distinção do modernismo como uma “intensificação, quase a exacerbação, da tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant” (AUMONT, 2008:52) – a modernidade no cinema tem a consciência histórica de seu devir. “Consciência histórica, reflexividade, relatividade do gosto (o belo moderno é plural, graduado, variável), arbitrário da decisão sobre a arte” (AUMONT, 2008:52).

Esse momento do cinema, no seu modernismo, foi, para o pesquisador Jacques Aumont, um ponto de tensão entre a forma do cinema como arte de massa e o impulso de assimilar a dinâmica “das liberdades e dos engajamentos da arte em geral” (ibid.:53). E é à obra de Jean-Luc Godard que ele recorre para trazer as evidências desse deslocamento. A irredutibilidade dos *jump-cuts* e do *falso-raccord* à continuidade e à transparência da *mise-en-scène* clássica, a invenção de gêneros e de novos modos narrativos, fundados sobre o empobrecimento do relato [...] e sobre a substituição do bloco à sequência” (op. cit.) e a reflexão sobre a representação no cinema, com o deslocamento da atenção ao desenvolvimento das tramas e o lugar e função de cada corpo dentro dela para a forma do filme, para o *plano*, em um procedimento que o teórico Dario Machiori chamou de “hiperenquadramento” (ibid.:56): o filme mostra seu aparato, denuncia sua fabricação, incorpora à diegese o próprio cinema. O cineasta e a câmera agem no quadro, a claquete é visível. Godard, novamente, na abertura de *O Desprezo*³⁷ (1963), faz da câmera um corpo presente e enunciador³⁸.

³⁶ *L'année dernière à Marienbad*. França, 1961, 91'. Produção: Cocinor / Cormoran Films / Terra Film. Direção Alain Resnais.

³⁷ *Le Mépris*. França, 1963, 102'. Produção Cocinor. Direção de Jean-Luc Godard.

³⁸ No bloco de abertura, uma equipe realiza uma tomada em *travelling*, enquanto a voz do diretor enuncia os créditos do filme. Logo depois, em outro bloco, expõe as fraturas e faturas do cinema, ecoando e atualizando um questionamento dos irmãos Lumière: em uma sala de projeção do estúdio, produtor e diretor discutem a validade das cenas realizadas, e, abaixo da tela, lemos a inscrição da incredulidade dos irmãos: *O cinema é uma invenção sem futuro*.

É frequente nos filmes de Júlio Bressane um prólogo em forma de um *trailer*, em que um “conceito” do filme é apresentado, assim como a exposição dos meios técnicos – a câmera, o diretor, a claquete, o cenário desnudo, os procedimentos estilísticos e suas implicações nos temas abordados, como veremos em *O Anjo Nasceu* (1969), em um gesto que corresponde ao que o teórico Ismail Xavier conceituou como *opacidade* (em contraste com a *transparência*)³⁹, um procedimento de exposição dos recursos do dispositivo⁴⁰ cinematográfico que propõe posicionamento do espectador enquanto *sujeito* ativo nos desvelamentos possíveis das “descontinuidades”. É um *cinema* que entende, enquanto obra do campo das artes, a sua relação institucional como parte de um problema a ser tensionado pela própria obra.

Ronaldo Brito, crítico, ensaísta e professor de História da Arte, em seu artigo *O Moderno e o Contemporâneo, o Novo e o Outro Novo*, escrito em 1980, propõe, em uma análise sobre os embates institucionais na Arte Moderna, que não se apresentavam apenas novas possibilidades para o trabalho, mas configurava-se uma fricção com as institucionalidades. E que, no limite, encontrava-se um paradoxo entre um “sujeito que não reconhecia mais o mundo enquanto tal” e “de um objeto - o mundo - que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o Sujeito” (BRITO, 2005:202). Funda-se aí o estranhamento característico da Arte Moderna, que modifica e questiona a totalidade percebida pelo *olho indiferente*⁴¹, pela retina, premissa básica para desnaturalização do olho e não só da forma. Tal discussão guarda uma relação, em um contexto de embates e fricções, com os contrastes, na década de 1960, da modernidade do cinema com a *mise-en-scène* clássica, cuja matriz estética é ligada ao culto à “‘bela linguagem’ e à arte de organizar as aparências dispersas e caóticas da realidade sensível” e à um

³⁹ “Quando o ‘dispositivo’ é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz *opacidade*. ” (XAVIER, 2008:6).

⁴⁰ Categoria conceitual a ser discutida mais à frente.

⁴¹ O “olho indiferente” é uma ideia que relaciona o ato da visão a um determinado *olhar empírico*, espontâneo em sua devoção à obra de arte, desconsiderando o poder de condicionamento de valores pelas instituições. “*Esta sensibilidade [do olhar empírico], contra toda a suposição comum, é a que existe de menos espontânea: está totalmente determinada pela estrutura dos códigos vigentes de inteligibilidade*” (BRITO, 2005, p. 206). Podemos aqui relacionar à centralidade da visualidade ótica que entra em discussão na teoria da sensorialidade.

romantismo, no sentido da valorização da expressividade do autor, valor caro às análises da década anterior no Cahiers du Cinéma.

Essas querelas atravessam a década de 1970 sob a égide de um esgotamento das experimentações modernas no cinema. Segundo o teórico Jacques Aumont (AUMONT, 2008:65-66), numa reflexão que percebo como de amplo espectro – enquanto crise que envolve os campos da ciência, da arte, da *inteligência* social – os dilemas na modernidade do cinema seriam reflexo da limitação da própria modernidade enquanto momento histórico da humanidade, desvelando uma insuficiência em alcançar seus projetos de transformar o mundo em lugar de vida digna, o que não aconteceu. Citando Thierry De Duve, avalia aquele momento como a afirmação de uma institucionalidade da arte – cerne de seu possível esgotamento – quando “a arte era um nome próprio”:

Um nome próprio não tem sentido, mas tem uma referência: a coleção indefinida chamada Arte. Assim, o fim da modernidade é tão velho quanto ela própria, já que nela não deixou de viver do projeto de seu acabamento (negativo: morte; positivo: utopia). (op. cit.)

A modernidade da arte já vive em desdobradas crises desde o momento da reprodutibilidade técnica, que desestabiliza o caráter único da obra artística, então centrifugada na “multiplicidade exigida pela técnica”, com as vanguardas históricas instaurando sistemáticas estratégias para a morte da arte, mas antes como estratégia de afirmação de espaços:

O projeto moderno, convém lembrar, representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la. Questão de sobrevivência - ou pensar a inteligência negativa de si mesma ou correr o risco de morrer desapercibida do tumulto de um mundo anônimo e feroz.

No esgotamento da modernidade do cinema, uma nova fricção com a *mise-en-scène* se coloca como desafio para as gerações que chegam na década de 1970, e que estabelecem um processo, que a crítica percebe como de índole *maneirista* – em uma *similaridade* com os termos da História da Arte – que se estenderá e de desenvolverá pela década dos anos 1980, instaurando um cinema pós-moderno possível, sobrevivendo à esses realizadores a consciência de que chegaram *depois* das conquistas do cinema clássico e das experimentações e invenções da modernidade. O que resulta dessa constatação “é uma *forma tardia* e, como tal, traz em si o peso

da idade avançada do cinema” (OLIVEIRA Jr., 2013:122), gerando dificuldades para a criação de singularidades de um *tempo de cinema*.

As respostas foram procuradas na história do cinema, na citação, na reinterpretação das estratégias, reelaborações. Mas conscientes do esgotamento das formas e da impossibilidade da *espontaneidade*, isto é, uma marca de *invenção*. É complexo surpreender, pois, “a partir de finais do anos 60, já não há encenação inocente. Todo exercício de encenação será deliberado, refletido, consciente do seu lugar na história das formas” (AUMONT, 2008:112).

2.3 A perda da inocência da imagem no pós-moderno e a reconfiguração do plano contemporâneo

Os autores a quem recorro nessa pesquisa entendem, com suas particularidades, o momento pós-moderno como um desdobramento da fadiga das experimentações do Cinema Moderno, mas, em comum, apontam uma consciência do estatuto convencionalizado da imagem, aqui entendida como um *corpo cinematográfico*. Já não haveria a inocência⁴² e a espontaneidade de uma tomada, pois vivemos um mundo povoado de imagens e sons.

No entanto, divergem quanto ao uso do conceito de *maneirismo* em paralelo com a história da arte. O teórico Jacques Aumont vê um certo historicismo em pensar as etapas históricas do cinema como um avançar de etapas entre classicismo / modernismo / maneirismo:

[...] estranhamente, a crítica, que percebe sob esses termos uma decadência, um fim de reinado, pensa que é o classicismo, não a modernidade, que está doente ou moribundo. Do mesmo modo, a ideia de “pós-moderno” é pouco comentada a propósito do cinema (pois não havia percebido a natureza profundamente modernista dos jovens cinemas dos anos 1960 ou porque o retorno à ordem⁴³ impôs seu neoclassicismo de modo bem claro. (AUMONT, 2008:68).

⁴² A inocência de uma primeira vez, com a densidade da conexão com o referente e o peso simbólico. “A perda, inocência das imagens, da inocência em relação às imagens por parte daqueles que as produzem e daqueles que as olham. [...] quando Clint Eastwood saca o revólver, ele não faz o gesto (pela primeira vez), ele o refaz, enésima repetição de um gesto visto mais de mil vezes no cinema [...] a cada reprodução, há uma perda de definição do referente [...]. Cada cena é um lugar já visitado, um lugar assombrado.” (OLIVEIRA Jr., 2013:128).

⁴³ O teórico se refere aqui ao esgotamento do Cinema Moderno, quando o devir para um novo contexto de realização impõe uma censura ou uma rejeição às experimentações modernistas. Conforme AUMONT, 2008:65.

Seria uma visão hegeliana da arte, a ideia que subjaz ao modernismo com etapas de evolução e, portanto, de tempo e de morte possível: “modernidade tardia, fim da modernidade, pós-modernidade”. O cinema teria outro viés de tempo e transformação, na medida em que sua institucionalidade se diferente da Arte, ou como ele escreve: “o cinema não era uma arte: o pós-moderno só lhe diz respeito de longe e de viés” (ibid., p. 69). O que caracterizaria essa passagem, entretanto, seria uma tendência à procedimentos de excesso: excesso de citações, de referências, releituras, apropriações e estilização da *mise-en-scène* clássica, criando um universo mediado pelo excesso de imagens (um *corpo cinematográfico*) gerado pelo cinema, pela televisão, pela publicidade; Excesso dramatúrgico, excesso da imagem com o uso de artifícios e o excesso de sensações, “desde as violências cultivadas por (Sam) Peckinpah, (Donald) Siegel ou (Arthur) Penn até [...] a emergência do cinema de Hong Kong” (ibid., p. 68).

O que talvez seja um ponto de sintonia com o teórico Luiz Carlos Oliveira Jr., que, afirmando a impossibilidade da espontaneidade, que eu entendo como um *pertencimento* da imagem à uma elaboração singular do momento histórico, vê nos procedimentos da “geração ‘pós’” uma consciência:

[...] de que chegaram “depois” – depois tanto de uma era clássica marcada por grandes mestres quanto de uma fase moderna de experimentação e invenção formal -, eles já não podem produzir uma *mise-en-scène* inocente e espontânea. A complexidade da técnica surge, entre outras coisas, como relação ao esgotamento das formas. (OLIVEIRA Jr., 2013:89).

No contexto da crítica francesa, no entanto, afirmando a ideia de *maneirismo*, o que subsiste ao cinema pós-moderno é um assombro com o passado do cinema, do peso da “aura” da *mise-en-scène* clássica. O que situa a geração dos cineastas *maneiristas* a desenvolver soluções estéticas e formais para lidar com a pressão das referências, dos “excessos de consciência e conhecimento a respeito do passado glorioso do cinema” (OLIVEIRA Jr. 2013:125).

Um dos mais significativos procedimentos é a forma de organizar a composição do quadro, concentrando a *mise-en-scène* e o desenvolvimento espaciotemporal de sua trama, reconfigurando a decupagem. É a *mise-en-scène* diluída na *mise-en-cadre* (o termo para descrever o ato da *filmagem*). É o que o crítico Pascal Bonitzer definiu como “plano-*tableaux*”, um *hiperenquadramento*, em aproximação do *quadro* da pintura, com arranjos minuciosos de seus elementos, ou em uma *citação* direta de

alguma obra da pintura. Bonitzer, afirmando a ideia de um cinema *maneirista*, o define como uma criação de “imagens lustradas, desenhadas, hiperconstruídas” (BONITZER, in OLIVEIRA Jr., 2013:126).

E esse é um dispositivo importante para o estudo da sensorialidade. O plano-*tableaux* interpõe no fluxo narrativo um tempo de contemplação estética de sua composição, com tempos prolongados, esvaziamento da dramaturgia do enredo, apresentando mesmo imobilidade de elementos. Há a intenção de propor ao espectador outros agenciamentos das imagens, propondo atenção de outra natureza.

Dentro do plano-*tableaux*, as relações entre seus elementos operam um *modo de decupagem*, como a cena de *peep-show* no filme *Paris, Texas* (1984)⁴⁴, (Fig. 5) do diretor alemão Win Wenders, em que um homem e uma mulher se relacionam através de um vidro e um telefone. A composição desse quadro resolve e substitui a decupagem normativa do plano e contraplano da narrativa clássica. Em outros filmes, podemos ainda encontrar variações que induzem um “espaço conjectural onde o cineasta joga com um certo número de hipóteses plásticas e conceituais contidas no enquadramento” (OLIVEIRA Jr., 2013:126).



Fig. 5 – Um “plano-*tableaux* em *Paris, Texas* (1984).

É nesse aspecto de intervenção no desenrolar da narrativa, que esse dispositivo de encenação, o plano-*tableaux* aparece na teoria do cinema de fluxo como um lugar para a sensorialidade ser articulada pelos procedimentos de realização de filmes que despontam já em final dos anos 1990. A questão aqui é menos uma teleologia do desenvolvimento do plano como unidade básica do cinema, senão mais significativa a sistematização de um procedimento dentro de um momento histórico. O dispositivo já aparece no *mise-en-scène* clássica do cinema norte-americano, na

⁴⁴ *Paris, Texas*. Alemanha / França. 1984, 145'. Produção Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR). Distribuição Fox Filmes do Brasil. Direção Win Wenders.

década de 1950 (como nos filmes de Robert Aldrich e Arthur Penn), aparece em Orson Welles e mesmo em Sergei Eisenstein, porém mais como traço estilístico. Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr.:

À guisa de traçar a história completa do maneirismo no cinema, seria preciso recorrer ao paradoxo de trata-lo como tendência estética trans-histórica, como pulsão formal que pode se manifestar em qualquer época e em qualquer contexto no qual um cineasta invista nas maneiras. (OLIVEIRA Jr., 2013:123)

Há, entre *maneirismo* e *fluxo*, entretanto, uma diferença no tratamento do real, da relação do quadro com a realidade filmada. Os maneiristas constroem meticulosamente o quadro com um rigor formalístico, criando uma realidade interna da imagem, autônoma, estilizada, uma formalidade tensa, hiperbólicas, com a saturação ou a deformação, com o uso de anamorfoses, da imagem clássica (OLIVEIRA Jr.).

Por sua vez, a estética do fluxo elabora um dispositivo que busca gerar efeitos do real de modo a proporcionar a vivência de um *espectro* desse real pelo espectador, operando “no âmbito de uma investigação sutil e macroscópica do cotidiano, numa espécie de ‘real em tom menor’ de poética sussurrada, situado na esfera do comum e do ordinário”. (VIEIRA Jr., 2011:21).

Por outro lado, o debate crítico, naquele momento, analisava os modos do cineasta operar o espaço do plano cinematográfico com os dados do real, em desdobramentos, principalmente, do momento *maneirista*. É um debate extenso, que não caberia aqui.

Mas, para o interesse da dissertação, é importante destacar como esse debate é atravessado por elucubrações sobre os modos como o plano cinematográfico se afasta dos *referentes do real* e é tomado por imagens outras, transformando-se em personagens principais, “tornando-se, elas mesmas, objetos diegéticos – personagens-imagem, corpos-imagem” (OLIVEIRA Jr, 2013:137), processo que também tem o viés do desenvolvimento da tecnologia digital, que chega ao paroxismo de dispensar a intermediação da câmera. O que interferiria diretamente na reconfiguração desse “núcleo duro da linguagem cinematográfica que é o plano, cuja dissolução seria o traço mais explícito de uma nova disponibilidade do cinema a regimes de imagens heterogêneos” (FRODON, Jean-Michel, apud OLIVEIRA Jr., 2013:137).

O pesquisador Jacques Aumont faz uma análise da condição do cinema como ente e produto da modernidade, e avalia esse momento de transições da relação do cinema com o real, do momento do esgotamento das experiências do Cinema Moderno, até a gradual e mútua contaminação com o campo da arte.

Cinema, arte da 'coisa', arte do encontro do real. Ao real, nada a acrescentar, ele deve ser sobriamente o que ele é e deve ser o único a expressar alguma coisa (nada de trabalho expressivo da forma por si só). A própria mensagem, gesto tradicional do controle no cinema, [...] não tem existência autônoma; ela resulta das exigências do real a que é preciso servir. "Assistir às notícias, ou ver carros, ou a relva se mexendo, ou um ator que recita um texto, é a mesma coisa: é preciso tempo para ver e para descobrir o *que* é. E, em seguida, será preciso enquadrá-lo, antes de saber onde cortar"⁴⁵. estamos em plena *modernidade necessária*. (AUMONT, 2008:73).

Na questão seguinte, ele aponta para a produção do início do século XXI, quando os filmes (que, desde meados da década de 1980) "manifestam um vivo tropismo para o acidente, a exploração da 'assignificação do mundo', a improvisação ou sua aparência, a retirada, mais ou menos ostensiva do autor-mestre e, em diversas formas, um certo respeito pelo real" (op. cit.), tendo se perdido daquela *modernidade necessária*⁴⁶. O que restaria dessa modernidade nessas obras, isto é, nesse momento pós-moderno? Com que mundo os novos filmes se relacionariam? O que resta dessa conexão necessária do cinema com o seu tempo?

Quando ele localiza a questão em filmes como *Gerry* (2002) – "em que um duplo personagem anônimo sente o mais fisicamente possível a perda no mundo" –, *Elephant* (2003) – "em que as causas são dadas, mas como absolutamente opacas" –, *Last Days* (2005)⁴⁷ – "em que nada tem sentido" –, ele aponta para os deslocamentos e desencontros dessas obras com um projeto de modernidade necessária (Ibid.:73), ressaltando porém um devir: "É que, tanto quanto o moderno, o real só tem um rosto; em 1990, um cinema moderno fundado sobre o respeito do real, isso quer dizer algo diferente do que em 1945 ou 1955".

⁴⁵ O trecho entre aspas é uma citação que o autor faz de uma entrevista dos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

⁴⁶ É uma definição criada pelo cineasta e crítico Alan Bergala para explicar o vínculo ideológico das estratégias de um cinema, como o Neorrealismo de Roberto Rossellini, com o contexto histórico de sua época, representando "uma modernidade quase definitiva e necessária". (BERGALA, apud AUMONT, 2008:71)

⁴⁷ Todos esses filmes são de Direção de Gus Van Sant. Produção EUA.

E propõe uma questão, um devir histórico no campo do cinema, uma arte inteiramente moderna em “um longo acompanhamento da modernidade”, ecoando e se atualizando: será que, “no final das contas, o modernismo antonioniano, com sua ciência das imagens, não teve também herdeiros involuntários: sem Antonioni, teríamos sabido ver Hou Hsiao-hsien ou mesmo Tsai Ming-liang” (Ibid.:74).

O pós-moderno, e depois o contemporâneo, enfim, atualizam um *cinema necessário*, para lidar com cotidianos intensificados, de multiplicidades de estímulos e demandas, de corpos em luta contra a sua colonização. Para Aumont, o pós-moderno significou para além de seu sentido depreciativo de ser o lugar das citações desregradas e depreciativas. O aspecto “positivo, libertador do pós-moderno era justamente [...] a liberdade do projeto (o moderno é mais constrangedor: é preciso ser um autor). Poucos cineastas pós-modernos, nada de cinema- pós-moderno, mas atitudes críticas, sim” (Ibid.:75)

Falar de *reconfiguração* do plano no cinema contemporâneo exige uma multiplicidade de caminhos, dadas as multiplicidades de engenhos audiovisuais, desde o espectador imerso nos fones de ouvido e telefones inteligentes, sentado no banco do ônibus, ou os robotizantes óculos de realidade aumentada, às resilientes salas de cinema.

O viés que se relaciona com a teoria da sensorialidade, entretanto, está nas contaminações do cinema com o campo da arte. Segundo o crítico Stephane Bouquet, em artigo publicado em 2005, desde finais dos anos 1990 surgem filmes cujos realizadores, a quem se refere como *cineastas-artistas*, “instalam” no centro de suas elaborações “dispositivos de percepção e suas apostas formais”. O projeto de um *filme-instalação* se afasta dos propósitos narrativos da *mise-en-scène*, ou de “refletir ou decifrar o mundo captado pela câmera” (OLIVEIRA Jr., 2013:138), mas criar um dispositivo, uma estrutura em que isola a imagem e o espectador e induz uma vivência intensificada dos sinais desse mundo codificado pelo cinema. Segundo Bouquet, é um gesto de atualização de alguns experimentos da Arte Moderna, como os filmes de Andy Warhol e Marguerite Duras, em que a experiência cinemática se converte em “um entorno, um lugar, um espaço para habitar com todo seu corpo e um tempo para utilizar a seu gosto” (BOUQUET, 2005, in OLIVEIRA Jr., 2013:138).

O ensaísta Raymond Bellour, em artigo que analisa as querelas entre dispositivos cinema e arte, aponta, com certa fatalidade, possíveis mutações e mortes

da especificidade do cinema em face destas contaminações mas, por outro lado, aponta a permanência de uma essencialidade do dispositivo nas formas que os artistas usam o cinema e dos cineastas que cedem aos apelos das possibilidades de imagens, em gestos de agressão ou transformação ou conformação de seus filmes às especificidades dos dispositivos de exposição e operam esses “desvios para a disposição espacial, o cenário, os objetos, a projeção simultânea, a duração sem restrições,” (BELLOUR, 2008, p. 19). Por outro lado, essência de cinema que entra no campo da arte e que pode estar nas configurações básicas dos seus componentes estruturais: o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem, que são elementares na configuração de qualquer *efeito cinema* que se deseje e que se encontram no campo deste encontro. É um *efeito cinema* que se generaliza, tornando-se uma forma de pensamento (Gilles Deleuze), tendo como consequência “perversa” o fato de que os “princípios-cinema tornam-se mais importantes do que o próprio cinema” (AUMONT, 2008:87).

Essas críticas apontam para uma condição de mútuas contaminações entre cinema e arte. Stéphane Bouquet estende a sua análise para os efeitos resultantes das invenções dos *cineastas-artistas*, que promovem uma mudança de paradigmas para a espectação. A concepção dos filmes traz uma perspectiva de “ambientes sensoriais”, situações atmosféricas, desestabilizando a hierarquia do enredo e de sua narratividade, da construção de sentidos de mundo, da centralidade da racionalização e da coerência dos argumentos, jogando com o envolvimento do corpo em “‘estados pouco evidentes do corpo e da consciência’, submergindo a espectador num ‘banho de sensações novas’” (BOUQUET, 2005. In OLIVEIRA Jr., 2013:138-139).

Outros modos de agenciamento, de “afinidade espectador-filme” se colocam nesse contexto. Stéphane Bouquet recorre à similaridade das instalações de arte, que jogam o corpo do espectador em uma dimensão mais sensória, provocando deslocamentos que não pertencem “à ordem do imaginário (como na ficção clássica), e sim a uma ordem mais sensorial, infraintelectual” (Ibid.:139).

Podemos pensar notar um paralelo com o pensamento do artista Phillippe Dubois a respeito da configuração das exposições em galerias, como um sintoma do *efeito cinema*, com uma concepção de *montagem*, constituindo uma *narrativa*, em que o espectador *transcorre* o *filme-exposição*, cujas partes estão organizadas de tal

forma que obriga o espectador a seguir um determinado caminho estipulado pelo artista:

De súbito, isso transforma o espaço expositivo (ou, ao menos, o da instalação) numa espécie de equivalente espacial do filme (ou da sequência), metamorfoseando-se o desenrolar das imagens do filme na trajetória do espectador. Daí a metáfora viva da “câmera”, [...]. Da câmera escura como câmera com vista, à instalação como cinema de câmera (num sentido ainda mais concreto do que aquele presente em “música de câmara”), a exposição se desenrola no espaço *como um filme* que o espectador *segue* passo a passo. (DUBOIS, 2009, p. 209)

Assim, estão em jogo novos paradigmas dialógicos do cinema com seu espectador, dinâmica já em curso nos desdobramentos da década dos anos 1990, como aponta o estudo de 2005 do crítico Stéphane Bouquet. Entretanto, esses aspectos são analisados em um artigo anterior, “Plan contre flux”⁴⁸, publicado nos Cahiers du Cinéma em 2002, no qual Bouquet criou a expressão “estética do fluxo” para definir certos procedimentos comuns à uma série de filmes apresentados no Festival de Cannes de 2002, com a tônica comum de propostas narrativas antiteleológicas, de rupturas da forma hegemônica do filme de continuidade do tempo-espaço. Foram apresentados filmes onde estavam configuradas estratégias narrativas de desestabilização da centralidade da *visualidade ótica*, “constituídas a partir de sensações, desdobrando-se num trabalho de câmera capaz de explorar a relação corpo/espaço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera” (VIEIRA Jr. 2009:3), de inserção do espectador em outra forma de espaço-tempo cênico, “através de uma nova relação [...] que convida a primeiramente sentir, para apenas depois racionalizar.” (Idem, 2011:21).

Essa mudança de paradigma acentua uma reconfiguração do elemento base do filme (e do cinema). Referindo-se ao artigo de Bouquet, o também crítico e teórico Jean Marc Lalanne publica o artigo *C’est quoi ce plan?*⁴⁹ (*Que plano é esse?*), onde aponta uma questão essencial para a compreensão de onde se articulam os procedimentos sensórios, o conceito de plano na contemporaneidade:

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène: o quadro como composição pictural, o raccord como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. Esse ano, em Cannes,

⁴⁸ Publicado na edição 566, de março de 2002.

⁴⁹ Publicado na edição 569, de junho de 2002.

vimos brotar uma multidão de hipóteses de refundação daquilo que foi por muito tempo julgado como a menor unidade de significação no cinema: o plano. ”. (LALANNE, 2002, p. 26, tradução de Ruy Gardnier. In VIEIRA Jr., 2009:3).

Analisando a composição da mise-en-scène de alguns filmes, Lalanne traz a concepção do plano-*tableaux* como o espaço-fílmico para a cena dessa vertente de produção, que se convertem em “verdadeiras paisagens contemporâneas”, implicando “uma nova relação entre a câmera e os corpos dos personagens, seus afetos, seus deslocamentos no espaço e tempo, cabendo ao plano assumir-se como o lugar de construção primeira de uma radicalidade da visão” (op. cit.).

É uma atualização diferenciada do plano-*tableaux* *maneirista*, pois aqui configura-se como um procedimento de base, estruturante do filme. Se no *maneirismo* ele interrompia a narração, aqui ele a estrutura, mantendo-se, no entanto, como o lugar do afeto, do tempo estendido. “A duração é o que fragiliza a composição perfeita desses planos-quadros (*tableaux*). O tempo escoia mais do que o necessário no plano, como uma hemorragia interna”, mas com o “cuidado para conter esses transbordamentos num agenciamento de cenas extremamente calculado”. (Op. cit.).

O crítico Stéphane Bouquet faz, no artigo “Plan contre flux”, já citado, uma dicotomia entre o *plano* como a unidade da mise-en-scène clássica, e na narrativa de fluxo. Na verdade, já estabelece a diferença em uma instância de gênese de cada forma cinematográfica: estética do plano ou estética de fluxo. Uma, do plano, é da ordem da sintaxe do discurso formado pela montagem de unidades significantes, uma *montagem* de elementos sintáticos que obedecem uma *transcendência*, “um cinema que reside nos poderes organizadores da abstração racional [...], da manipulação total de uma diegese” (OLIVEIRA Jr., 2013:143). Outra, do fluxo, faz uma recusa ao gesto de recriar uma *imagem* do mundo, articulada em uma ordem de pensamento. O *plano* – pois que essa unidade persiste - é o espaço da modulação de ritmos, não de produção de significados. De criar intensificações dos dados do real, de “atualizar potências: diferente de poder; o poder é extensivo e mensurável, construído e controlado, como um efeito (retórico); a potência é intensiva, incomensurável e indomável, como um afeto (psíquico) ” (Phillipe Dubois, apud OLIVEIRA Jr., 2013:144). A estética do fluxo romperia os esquemas de identidade e teleologia, do discurso fechado. O que importa é conceber ritmo, que é, para a estética do fluxo:

[...] a forma assumida pelo pensamento do mundo, o qual é escoamento perpétuo, fluxo, variabilidade constante [...] renúncia à consciência ligante, à identidade, à síntese, em prol da '*rapsódia de percepções*' e da flutuação generalizada, da filmagem bruta do escoamento do real" (BOUQUET, 2002, apud OLIVEIRA Jr., 2013:144).

Muitas dessas chaves de análise estão nos procedimentos de construção de *Cuidado, Madame* (1970), distante trinta anos das formulações de Bouquet. Em diferentes momentos do filme somos convidados à essa imersão nesses espaço-tempos prolongados. O esgarçamento do tempo gera a angústia e a expectativa de um esvaziamento, quando então outra proposição nos mobiliza.

Abandonamos a lógica, "a progressão psicológica ou cadeias de eventos dramáticos", entramos com a tensão, os afetos (Spinoza), no encontro dos corpos: as personagens, a câmera, nós. Entramos em "espaços de desidentificação, de metamorfose, de passagem e circulação de uma forma à outra" (Ibid.: 145).

Nesse agenciamento, não é apenas o olhar, a escopofilia, a interação racional que está em demanda. Todo o corpo, todos os sentidos e órgãos estão mobilizados. A teoria da sensorialidade se propõe em estudar essa amplitude de interação. Apesar desse campo teórico tomar relevância a partir dos anos 1990, as questões que são discutidas têm uma dimensão de qualidade de procedimentos, qualidade dos mecanismos de mobilização do espectador, que atravessam diacronicamente vários momentos da história do cinema. O pesquisador Erly Vieira Jr. explicita essa travessia:

Essa estética do fluxo e da sensação, de certo modo herdeira das construções espaço-temporais de um Antonioni ou Bresson nas décadas de 50-60, e do "cinema do corpo" do norte-americano John Cassavetes (nos anos 60-70-80), seria facilmente identificável, por exemplo, em trabalhos de cineastas asiáticos contemporâneos, como Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming Liang, Edward Yang, Jia Zhang-Ke, Wong Kar-Wai, Naomi Kawase, bem como em realizadores de outros países, como o português Pedro Costa, o mexicano Carlos Reygadas, o brasileiro Karim Ainouz, a argentina Lucrecia Martel e norte-americano Gus Van Sant, entre outros. (VIEIRA Jr., 2009:2).

Mesmo que, evidente, as ideias e as qualidades dos procedimentos sensoriais não se apliquem homogeneamente, abrem possibilidade de compreensão de cinematografias, desenvolvidas em diferentes etapas da história, que se colocavam e se colocam em fricção com o cinema da narrativa linear, do tempo-espaço em continuidade, da teleologia, que se tornou hegemônico na história da produção cinematográfica. Cinema que também é abordado e estudado nesse campo teórico da sensorialidade, pois suas proposições são articuladas no sentido de se construir

uma compreensão do “fascínio cinematográfico”, como uma “alternativa radical para o paradigma psicanalítico” (SHAVIRO, 2015:35), ao compreender o cinema como um *corpo cinematográfico*, formado na composição dialógica e sensível entre os corpos na tela, a câmera-corpo e o espectador.

3 CÂMERAS-CORPO E CORPOS CINEMÁTICOS NO CINEMA MARGINAL

3.1 Algumas considerações sobre corporeidade e afeto nos meios audiovisuais

As estratégias narrativas da estética do fluxo constituem um momento da cinematografia em que os filmes investem numa relação de especiação que demanda dos sentidos do corpo do espectador para além do ótico. A sua forma propõe jogos de sensorialidade, o sentir antes do saber, o deixar-se ser tocado para então processar a formulação racional, o ato hermenêutico.

A crítica e a teorização elaboradas a partir das produções da estética do fluxo acontecem no início do século XXI, mas está substancialmente referenciada em um *corpus* teórico que se desenvolveu, mais sistematicamente, desde o início da década dos anos 1990, com elaborações de pesquisadores como Steven Shaviro, Laura Marks, Vivian Sobchack, Jennifer Barker e Linda Williams, discutindo aspectos da *dimensão sensorial do cinema* e seus efeitos no corpo do espectador, ou de uma possível materialidade corpórea da experiência de se assistir a um filme.

Essa produção teórica atualiza e confere centralidade, em uma realidade de hiperestímulos múltiplos de nossa sociedade contemporânea, um universo de pesquisas que o cinema conheceu ainda no limiar do Século XX, que se ocupavam dos efeitos de um filme na percepção do espectador. A fotogenia de Jean Epstein, a montagem de atrações e os choques perceptivos de Eisenstein, a teoria e técnica do intervalo de Dziga Vertov e ainda o conceito de *imagem-afecção* de do filósofo Gilles Deleuze⁵⁰ na década de 1980, que atualizava as atenções ao enquadramento em *primeiro plano* que tanto fascinou Béla Baláz e Jean Epstein na década de 1920, já consideravam os efeitos do filme na percepção do espectador, na mobilização dos sentidos do corpo como pontos de relação com os estímulos propostos pelos filmes.

O cineasta Jean Epstein, nos anos 1920, teoriza sobre a noção e efeitos da *fotogenia*, primeiro como qualidade de sensação, fascínio pelo inefável para o cinema, definindo “a indefinível *fotogenia* como sendo para o cinema (daí nasce um primeiro conceito de cinema-arte) “o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura, o

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Imagem-Movimento – Cinema 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

elemento específico dessa arte” (EPSTEIN, in AUMONT, 2012:37), mais adiante vê o cinema como “máquina inteligente e sensível, máquina animista”, um instrumento para “produzir tempo”, o tempo como primeira dimensão, que condiciona o espaço: “vivemos em primeiro lugar no tempo, em seguida e subsidiariamente no espaço” (Ibid.:39), o que leva Epstein a negar a existência de um “em si do tempo” e, da mesma maneira, o espaço: “tempo – e espaço – não passam das categorias de nossa *apercepção*” (AUMONT, 2008:39), a percepção bruta e imediata, anterior ao discernimento. “O espaço não existe, é fruto de minha experiência, que é de essência temporal (e, vê-se aparecer aqui, de essência afetiva).

As teorias e práticas da montagem em Sergei Eisenstein, com seus cálculos métricos, rítmicos, tonais, harmônicos, as de atrações, que buscavam mobilizar o espectador pela afecção (apesar de ser um conceito que ele não usava), pelo emocional, e a montagem intelectual, que propunha uma articulação entre o emocional e o intelectual.

Dziga Vertov teoriza e experimenta os intervalos, uma técnica de montagem de efeito de transições entre planos que sugerem relações de movimento, qualidades puras de movimento (intensivo), em substituição ao princípio do *raccord*, de organização em continuidade do espaço (extensiva), marcando uma diferença, política, entre o cinema da continuidade dramática e um cinema de experiência que propõe a descontinuidade como potencial perceptivo, para um “cine-deciframento comunista do mundo”, acreditando na capacidade da máquina como instrumento ativo desse gesto. Nas palavras do pesquisador Rafael de Almeida, “O olho da máquina se mostra como personagem, o que nos faz crer que sempre, independente da imagem que estejamos vendo, existe uma subjetividade – senão do homem, da própria câmera” (ALMEIDA, 2011:38). Para Dziga Vertov:

O principal, o essencial é a cine-sensação do mundo. Assim, como ponto de partida, defendemos a utilização da câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço. O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. (VERTOV, apud ALMEIDA, 2011:34).

Percebemos, na qualidade dos termos utilizados desde então – *sensação, experiência corpórea, experiência do tempo, choque, afeto, inefável, olho da máquina como personagem* – que no campo da teoria da sensorialidade, o *corpo* e suas

potências sensórias e perceptivas é tomado como centralidade de seus estudos. O corpo é localizado por todo o circuito da realização do filme. São os corpos na criação; é a câmera-corpo que se faz presente, na tela, nas relações espaciotemporais da *mise-en-scène*, são os corpos de intérpretes e personagens, de objetos que aparecem na imagem, são os corpos dos espectadores, desejantes, compondo uma dimensão de um *corpo cinemático* (Steven Shaviro). Corpos que afetam e são afetados, no sentido da elaboração do filósofo Baruch Spinoza.

O corpo tem lugares fundamentais nas etapas históricas do cinema. Para os efeitos dessa pesquisa, é importante destacar os momentos do Cinema Moderno e o Contemporâneo, em como eles constroem o pensamento sobre os corpos na Sociedade, na Cultura, na relação ao Poder.

Nas formulações teóricas de Michel Foucault e Gilles Deleuze, as formas políticas (os dispositivos econômicos, sociais, legais, simbólicos) de organizar os corpos para os objetivos do Poder transformam-se da Sociedade Disciplinar, ligada à constituição das instituições voltadas à regulação da formação da sociedade industrial e do homem moderno, com seus dispositivos de disciplina, vigilância e punição, condicionando o homem moderno aos modos do capitalismo fordista (o dispositivo modelo de Foucault, para o controle do tempo e do espaço, é a prisão panóptica), para a Sociedade de Controle.

As décadas de 1960 e 1970 são como “pontos de fuga” e resistência, contraste e proposições de “libertações”. O *Maio de 68* (Paris) é emblemático nesse sentido, com todos os desdobramentos em diversas países (Brigada Vermelha, Woodstock, Black Panthers, Primavera de Praga). É a Sociedade Disciplinar com os seus pontos de ruptura. Ela prende os corpos, mas não controla os fluxos das potências e das ideias. A disciplina tende a filtrar os processos de atualização das potências dos corpos, daquilo que “pode um corpo” para o que um corpo “pode ser”, atualizações das virtualidades.

É nesse interstício que estão os filmes do Cinema Marginal, em especial os filmes aqui estudados. O corpo tem a dimensão da luta do enfrentamento dos poderes e seus dispositivos políticos e simbólicos.

Em 1990, na publicação de “Conversações”, Deleuze sugere uma mudança no paradigma do exercício do Poder. O código disciplinar passa a *controlar* o processo dessa atualização da potência dos corpos, modulando os fluxos das ideias, da

disposição do tempo e do espaço. O Controle é a nova maneira pela qual se exerce o Poder e ele se afasta da Disciplina no que concerne à disposição do tempo e também do espaço. Se a Disciplina marcava o espaço por *Territorializações*, o Controle marca por processos de *Desterritorialização*. A condução dos fluxos numa Sociedade de Controle é canalizada, sintonizada. É uma forma de controlar os *desejos, as máquinas desejantes* (Deleuze).

A pesquisadora Ivana Bentes, em um artigo recente sobre cinema e bio-poder⁵¹, analisa este processo em uma análise da forma de controle dos corpos na sociedade contemporânea:

O corpo imaginado/fabulado no capitalismo fordista foi descrito por Michel Foucault e Gilles Deleuze nas suas formulações sobre a sociedade disciplinar e passagem para a sociedade de controle. O corpo tinha como limite e horizonte de superação o “mecanismo”, a máquina funcional, a funcionalidade como modelo possível de um corpo regrado, racionalizado, otimizado, em que o corpo é motor e peça dessa engrenagem, emprestando-lhe sua força vital. (BENTES, 2009:173).

A pesquisadora está, em seu artigo, abordando o contexto contemporâneo, o que se apresenta já com o mapeamento do código genético do homem, uma nova fronteira do “conhecimento de nossa identidade biológica” (op. cit.). O corpo belo do cinema clássico, que já foi fragmentado pelo cinema moderno, compreendido como superfície de afeto, espaço de invenção de sentidos, cede lugar para um corpo problematizado, um imaginário de “corpos-imagens demonizados, massacrados, modelados, glamourizados, corpos obsoletos e turbinados” (Ibidem:172).

Mas continua central no cinema, com as representações desse corpo, mas também como questionamento do cinema como dispositivo de produção de subjetividades. Numa sociedade cada vez mais individualizada, com um bio-poder que tem como perspectiva o controle da vida em sua totalidade, utilizando mecanismos de controle, intervenção, modulação e colonização dos corpos, que “relacionam o corpo e sua performance com ideias de saúde, doença, longevidade, juventude e novos distúrbios (uma série de doenças, investidas socialmente)” (op. cit.), a problematização das estratégias de relação *filme e espectador*, promovida pela teoria da sensorialidade, desponta como uma crítica positiva, alternativa, às teorias baseadas no opticocentrismo e nos recursos à psicanálise e à semiótica.

⁵¹ O que pode um corpo? Cinema, bio-poder e corpos-imagens que resistem. In VELOSO, Mônica. *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

O estudo dos modos de produção de sentido de mundo e das subjetividades responde, assim, a um contexto cultural e político de uma contemporaneidade que desenvolve mecanismos de controle da totalidade da vida, em uma instância que manipula o conhecimento do código genético e da integridade do funcionamento dos afetos e afecções dos corpos

Assim, a teoria sensorial do cinema está nesse contexto, abrindo campos de compreensão das possibilidades de mobilização das potências de percepção do espectador, não em uma teleologia revolucionária, mas do discernimento dos jogos de subjetivação, para os quais o cinema é máquina fundamental.

Nesse sentido, a teoria é abrangente e se aplica à diferentes formas narrativas e estéticas – no entanto, com as particularidades e especificidades decorrentes desses contrastes. Posto que a intenção dos teóricos é a fricção com a tradição racionalista do pensamento ocidental, que tende a criar “dualismos entre “corpo e mente, natureza e cultura, presença e significação” (SHAVIRO, 2015:295), afirmando teses orientadas nos textos de Spinoza e Nietzsche, que afirmam uma composição entre as instâncias. Afirmam a “própria opacidade e insubordinação da carne como um estímulo ao pensamento e como sua condição principal” (Ibidem:296). O teórico Steven Shaviro afirma, em seu livro *O Corpo Cinemático* que o objetivo de sua pesquisa foi:

[...] mudar os debates críticos atuais em torno das questões de simulação e representação, trazendo à tona a presença do corpo nos circuitos de poder pós-modernos e da reprodução mecânicas e eletrônica. A carne é intrínseca ao aparelho cinemático – ao mesmo tempo, seu sujeito, sua substância e seu limite. [...] A teoria do cinema deve ser menos uma teoria da fantasia (psicanalítica ou outra) e mais uma teoria dos afetos e das transformações dos corpos (Ibidem:294-295).

Assim, é ao universo do cinema enquanto produtor de imagens e sons que são dirigidas as análises da teoria. Entretanto, no contexto dos objetivos dessa pesquisa de dissertação, o recorte de filmes a serem abordados será limitado às formas dos filmes do Cinema Marginal brasileiro e de uma parte de sua produção contemporânea que se inserem das pesquisas alternativas ao cinema da continuidade e do “fluxo linear irreversível capitaneado pela noção de progresso” (VIEIRA Jr., 2009:5) das tramas, da estética da mise-en-scène clássica.

Um universo cinematográfico marcado por filmes que reelaboram as formas e ritmos de observação dos espaços, de fluir o tempo, convidando o espectador a

vivenciar o real, fazer parte de um movimento de busca e apreensão dos elementos e de suas relações em cena, interagir com esses corpos. Um convite à outra forma de se deixar sensibilizar pelo filme e seu universo. É subverter a ordem de um tempo histórico em que os processos de comunicação, entretenimento e informação são marcados pela espetacularização e o anestesiamento, pela hipere Exposição, da sensibilidade humana. “Daí a adoção de uma sensorialidade que valoriza os tempos para o contato com o corpo do espectador, fragmentando a trama narrativa para abrir as brechas para a sua participação afetiva, em uma relação de alteridade entre sujeito e obra. Poderíamos até mesmo pensar, aqui, em momentos de suspensão da descontinuidade, na teoria de Georges Bataille.

O afeto e o afetar fazem parte de um movimento que se faz ecoar, reverberar nos corpos, “transformando o corpo do espectador numa caixa de ressonância que reverbera diante do encontro dos corpos expressos e mobilizados em tela” (SANTOS, 2017:12), atualizando potências sensoriais e perceptivas.

Essa ideia de alteridade e relação de afecções vem da concepção de afeto formulada por Spinoza⁵², que entendia a relação entre alma e corpo como atributos integrados de uma única substância (contrariamente ao pensamento dualista de Descartes). O corpo é uma potência de existir. As afecções são o corpo sendo afetado pelo mundo, podendo afetar o mundo, afetar e ser afeto por outros corpos. As afecções são forças que regem as relações corpo e alma, e as potências nos encontros entre um corpo e outro corpo. Atualiza devires.

Essas proposições são atualizadas pelo filósofo Gilles Deleuze, que inventa uma “contratradução” ao dualismo cartesiano, reunindo Spinoza e textos de Nietzsche, dispondo pensamento como resultante de um atravessamento corporal. O corpo como condição para o pensamento. Deleuze formula um argumento sobre essa *anti-hierarquia* em que Spinoza rearticula as afeições e paixões em primeiro plano, sobre o pensamento:

[...] que o corpo ultrapassa o conhecimento que temos dele, e que o pensamento, do mesmo modo, ultrapassa a consciência que temos dele. O modelo do corpo, de acordo com Spinoza, não implica nenhuma desvalorização do pensamento em relação à extensão, mas, muito mais importante, uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento: uma descoberta do inconsciente, de um

⁵² Por afeto, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou reduzida, assim como as ideias dessas afecções. In SPINIZA, *Ética*. Parte III, definição III. Proposição XI. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Pg.197.

inconsciente do pensamento tão profundo quanto o ignorado do corpo (DELEUZE, 1988. In SHAVIRO, 2015:296).

Para Steven Shaviro, essa inversão proposta por Deleuze também se dá no cinema, na relação entre câmera e corpos na filmagem, em um processo de exploração das fisicalidades, da coreografia de movimentos de buscas e investigações, tatilidades. Da proximidade com o pensamento de Gilles Deleuze, Steven Shaviro tem como ponto de referência para a sua teoria o conceito de Corpo sem Órgãos, um estado utópico do corpo em estar livre dos conceitos e definições sociais para se dispor às experimentações:

A real proximidade do corpo, conduzido e hiperbolicamente ampliado pelo aparelho cinemático, nos provoca e nos compele, nos forçando a nos movermos para além de um limite estabelecido. O cinema é um tipo de contato não representacional, perigosamente mimético e corrosivo, nos empurrando para a vida misteriosa do corpo. (SHAVIRO, 2015:297)

Mas a teoria de Steven Shaviro dá mais prevalência às relações de afeto entre cinema e corpo do espectador, explorando as capacidades da máquina do cinema em intensificar as sensações do corpo. É uma teoria que se coloca como alternativa ao campo da psicanálise, de forte presença nas formulações teóricas do cinema. Ele se dispôs a oferecer “uma teoria do fascínio cinemático que é uma alternativa radical para o paradigma psicanalítico” (Ibidem:35), propondo que a subjetivação, “a construção cinematográfica da subjetividade”, é consequência do fascínio visual.

Entretanto, ao observar o conjunto do circuito de produção do cinema, surge um conceito fundamental nesse *corpus* teórico: o de *corpo cinemático*, constituído por uma tripla articulação entre os corpos filmados (podendo-se incluir aí a *câmera-corpo*), o do espectador e o próprio filme como um corpo. É uma condição de múltiplas afetações e alteridades no interior desse espaço cinemático, onde, em cada instância, há modos de lidar com os corpos. A câmera está na exploração dos corpos no espaço fílmico, em diferentes estratégias de aproximações, contatos e relações espaciais. Uma dança possível, sendo ela mesma um corpo ativo. As sombras e luzes na tela, uma corporalidade incorpórea, dotada do poder de impactar os corpos dos espectadores. O filme máquina, tece os fios de um estimulante contato espectral, no sentido de que não apenas o olhar, mas o conjunto dos sentidos estão em atividade no contato filme-espectador. Essa a máquina cinemática.

3.2 O Corpo filmado, a câmera-corpo: afetivo e háptico

Nessa articulação, o corpo filmado, por exemplo, pode ser inserido em relações de tempo-espço diferenciadas, pode constituir-se “espaço de construção de sentidos, de investigação e criação de novas realidades” (BEZERRA, 2008, p. 2). A questão é a relação da câmera com o corpo do ator e a construção do personagem: como condutor de uma trama, que engendra uma ação que muda uma situação, ou a ação que gera uma situação que é resolvida por outra ação (Deleuze), ou é uma potência política, corpo para a produção de espaços de atuação de subjetividades no mundo, a imagem como corpo e o corpo como forma imanente de sentido. Segundo o crítico Felipe Bragança:

[...] o cinema com o qual flertamos aqui é um cinema que constrói “personagens” como localizações no espaço, atuações no espaço, vibrações táteis no(s) plano(s). O corpo como começo e fim expressivo, não como *meio* da ação ou sinal de algo além dele ou sob. (BRAGANÇA, 2015:2)

O crítico ainda faz uma interessante analogia com a definição de Spinoza para o corpo e sugere um *corpo cinematográfico* possível, nessa ordem dos encontros de afecções, na construção desses personagens “não-narrativos”. Eles devem ser dotados da capacidade de ser *cinético*, isto é, como um conjunto de partículas dinâmicas, com as variações no próprio corpo, que constituiriam um caráter do ser, “As interrelações entre suas velocidades e lentidões – do gesto, da fala, do cansaço, da explosão muscular – esses traços que individualizam o corpo antes mesmo do “sujeito” dramático”. E de capacidades *dinâmicas*, que conduzem as formas dos corpos afetarem e serem afetados, “a forma como cada corpo interfere e se fere no contato com os outros conjuntos de partículas” (op. cit.). São corpos-personagens que prescindem do desenvolvimento psicológico, de subjetivações. São *capacidades* de interferência e inferência, pois “o personagem/sujeito se dá pela secreção desses elementos expressivos sobre o que os cerca. Daí, nessa construção, que o lugar da imaginação, da palavra e do realismo se emulam – já que não há psicologia, IMAGINAÇÃO, que não a dos corpos. E não há nada mais real/capaz do que um corpo” (Ibdem:3). O corpo como elemento fundamental do cinema para lidar com as questões da vida e da morte. Trata-se de mapear esse corpo, e deixa-lo construir-se no tratamento de questões como moral, normatização e nomenclatura, ou como conceito, potência de transformação.

A potência de uma relação entre câmera e corpos pode estar no devir de uma transgressão da encenação e da *representação* de um real simplificado e ordenado em transparência⁵³, na ação em tensão da câmera com o fluir dos corpos em cena.

Há, no contexto histórico do Cinema Moderno – onde encontramos os filmes-objetos dessa dissertação – uma postura crítica em relação à imagem como representação, sendo mais central a discussão da linguagem como força de invenção. A imagem é a coisa, tem autonomia como realidade nela mesma.

O cinema contemporâneo, no recorte que colocamos aqui, tem uma atitude mais crível em relação à potência da imagem, todavia isso se dá, como afirma Steven Shaviri, mais por uma consciência da imagem como acontecimento (*evenement*, para usar o termo deleuziano), que envolve o corpo espectral numa experiência presente, do que como representação.

Na dinâmica das novas proposições das expectativas sensoriais, e a elas relacionadas, há uma ideia de uma narrativa conduzida por uma por uma câmera que tem o estatuto de um corpo em cena, a *câmera-corpo*, que escoa, participa por entre os “transbordamentos de afetos entre todos esses corpos filmados e o próprio corpo do espectador – e ela o faz passeando por entre os espaços, sem nunca porém buscar cristalizar ou petrificar as transições e nuances de intensidades decorrentes desse encontro entre corpos diversos” (VIEIRA Jr., 2011:27-28). Creio ser importante marcar uma diferença para o código narrativo clássico da câmera subjetiva. Esta se coloca como uma prótese do ponto de vista de um personagem condutor da trama, elemento constituinte da *mise-en-scène* clássica. A *câmera-corpo* aqui proposta é um corpo autônomo em um jogo de afecções, atuante na construção de relações, propondo espaços de interações com o espectador: “por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera-corpo afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (os outros corpos vistos no filme)” (op. cit.).

É uma forma de abolir, ou redimensionar e flexibilizar as fronteiras entre o *dentro* e o *fora*, corpo e mente, real e imaginário. São formas de cineastas tratarem a relação entre real e onírico com a mesma qualidade ontológica, como indica o pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr, na análise de filmes da francesa Claire Denis em

⁵³ Refiro-me aqui ao conceito inventado pelo pesquisador Ismail Xavier: o filme cuja montagem é escondida pela técnica da continuidade, apresentando um mundo diegético naturalizado. O filme que expõe seus procedimentos de criação é da ordem da opacidade.

seus filmes *Desejo e Obsessão*⁵⁴ (2005) e *O Intruso*⁵⁵ (2004), que misture “cinema fantástico com o mais cru dos realismos ao ponto da indistinção entre uma coisa e outra, e que filme corpos indecisos entre uma realidade carnal e um estado vaporoso.” (OLIVEIRA Jr., apud VIEIRA Jr, 2011:28).

A *câmera-corpo* se coloca como um construtor de espaços de imersão sensorial, do contato mais com a dimensão física e corpórea do que da natureza racional do homem, ou das representações ideais ou fantasmagóricas do real. É da dimensão do afetar e ser afetado, na chave das proposições de Spinoza, e mesmo as vivências estéticas desencadeadoras de intersubjetividades afetivas, que podem desencadear sensações de efeitos de real em obras de arte, “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (Schøllhammer, apud VIEIRA Jr., 2014:1223), uma mescla entre os limites do plano do real e da instância estética, que o teórico Karl Erik Schøllhammer definiu como “estética afetiva”.

A proposição da *câmera-corpo* como vínculo físico sensorial do filme com o espectador se constitui também por outro princípio: a *visualidade “háptica”*, que se coloca em fricção com a visualidade “óptica” (princípio hegemônico na teoria psicanalítica, que sustenta a escopofilia como forma de usar outra pessoa como objeto erótico pelo gesto de contemplar, olhar a outra pessoa).

No conjunto de nossas percepções, há um modo específico de sentirmos o espaço e percebermo-nos nesse espaço e na relação com os objetos e corpos no espaço. É um sistema de *navegação* que se estabelece pela relação entre múltiplas e complexas operações mentais e reações sensório-perceptivas. Denominado de sistema háptico, sugere essa *imersão* no espaço, a orientação nesse espaço, o contato entre superfícies e corpos e uma atividade múltipla dos sistemas perceptivos do corpo.

A teórica das ciências da comunicação Lúcia Santaella faz um ensaio⁵⁶, com base na teoria ecológica de caráter holístico do pesquisador James J. Gibson, em que

⁵⁴ *Trouble Every Day*. França, 2001, 101'. Produção: Arte France Cinéma, Canal+. Direção Claire Denis.

⁵⁵ *L'intrus*. França, 2004, 130'. Produção: Ognon Pictures, Arte France Cinéma, Conseil Régional de Franche-Comté. Direção Claire Denis.

⁵⁶ *O que Matrix não mostra: o corpo sensório-perceptivo do cibernauta*. In: SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004. No ensaio, ela discute a ideia

este refuta a ideia de que a percepção é apenas a somatória das sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas, senão formando sistemas perceptivos complexos “de exploração, investigação e orientação” (SANTAELLA, 2004:38), capazes de selecionar e “avaliar” as informações do ambiente. Atuam de modo simultâneo e sobrepostos, articulando-se ainda à outras experiências sensoriais que foram acrescentadas aos cinco sentidos listados por Aristóteles, o que possibilita uma vivência sensorial na qual o corpo é suscetível como um todo.

As experiências são proporcionadas por sistemas de órgãos sensores exteroceptores, de estímulos exteriores (olho, ouvido, pele, nariz e boca), os proprioceptores, de sensações de movimentos, relações espaciais e cinestésias (os músculos, juntas e ouvidos internos) e os interoceptores, nas terminações nervosas dos órgãos viscerais, que nos proporcionam as sensações internas e, possivelmente, os sentimentos. Atuam junto aos centros nervosos, buscam e extraem informações do “meio a partir de uma estrutura flutuante de energia ambiente” (Ibidem:39), atuam na orientação do corpo na imersão no espaço. Contrariamente ao cartesianismo, o corpo está em ação simultânea com a mente.

Esse processamento se dá na interação dos órgãos sensórios (olhos, ouvidos, nariz, boca e pele, ao mesmo tempo receptores e, por moventes, também são exploratórios e orientadores) com órgãos motores e centros nervosos, por meio da articulação dos sistemas musculares. O pesquisador James Gibson desenvolve, a partir daí, faz ampla classificação de sistemas e subsistemas de funções e ações relacionadas às atividades do corpo na sua sobrevivência física, suas vivências, deslocamentos, posturas, expressividades e comunicação.

Os receptores do sistema háptico são mecânicos e térmicos e se constitui pela pele, extensões e aberturas, as juntas, músculos, tendões, ligamentos. Combina-se com ouvidos e olhos, em sinais redundantes. Todo o sistema háptico é percorrido por fibras nervosas, distribuindo-se na e sob a pele, na base de cabelos e pelos, junta e ligamentos entre ossos, músculos, tendões, vasos sanguíneos e em células cabeludas no ouvido interno. O sistema háptico é exteroceptivo, exploratório. Relaciona-se com o ambiente tateando, apalpando, buscando informações sobre suas condições, assim como a apreensão do próprio corpo, pois, não tendo órgãos

preconcebida de que o internauta e usuário de computadores estariam imóveis durante a imersão nos hipermeios.

específicos, é formado pelo conjunto de órgãos de outros sistemas. Quer dizer, é o corpo em sua totalidade. Os órgãos que estão em ação são sensórios e exploratórios e, ao mesmo tempo, motores e performativos. “Isso quer dizer que o equipamento para sentir, tocar, apalpar é anatomicamente o mesmo para se fazer coisas, agir no ambiente” (Ibidem:44-45), o que difere o háptico do visual e do auditivo, que não podem alterar o ambiente. No entanto, o nosso estado de atenção para com o sistema ótico, dominante em uma cultura de imagens, acaba por deixar em segundo plano a capacidade perceptiva do corpo. “Entretanto, mesmo sendo certo que as ações manipulatórias são acompanhadas pelo sistema visual, uma grande quantidade de informações sobre os objetos é obtida apenas pelo sistema háptico” (Ibidem:47).

O pesquisador Osmar Gonçalves Reis Filho faz, em um artigo⁵⁷, uma reflexão sobre a emergência da visualidade háptica na cultura contemporânea, como uma vontade do homem contemporâneo de ter uma experiência mais física com o mundo, um “contato mais sensível e corporalizado com os objetos e com as imagens em si mesmas. Somos herdeiros de uma tradição cartesiana e hermenêutica, de uma experiência visual alicerçada na perspectiva renascentista, figurativa, a visão *no espaço*, distanciada e centralizada. A *visualidade háptica* pode restituir, ou construir formas diferenciadas de “comunicação mais corpóreas e imediatas (não-mediadas), experiências nas quais podemos experimentar não apenas o domínio da representação e do simbólico, mas a própria presença das coisas” (GONÇALVES, 2012:78). É uma análise que se faz referência ao que o teórico Hans Ulrich Gumbrecht chamou de *desejo de presença*.

Entretanto, é necessário fazer uma diferença para a vivência háptica no cinema. Não que essa diferença se cristalice em formas estéticas específicas, mas que propõem experiências complementares ao espectador. Há um sentido de sua imersão em um espaço fílmico e um sentido de tratamento da imagem, de proximidade tátil com a superfície da imagem, convertendo o olho em superfície de contato.

De qualquer forma, altera significativamente os aspectos filosófico e político da relação do cinema com seu espectador. As estratégias sensoriais propõem a mobilização do corpo como um devir de saberes, como um possível pensamento

⁵⁷ GONÇALVES, Osmar Reis Filho. *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea* in: VISUALIDADES, Goiânia. 2012.

elaborado a partir de dados múltiplos. Um outro agenciamento de informações, de expor o corpo a buscas exploratórias, diferente dos processos de identificação.

Pensando essa diferenciação, poderíamos utilizar os conceitos de *molar* e *molecular*, ou *estriado* e *liso*, criados pelos filósofos Felix Guattari e Gilles Deleuze, para indicar essa mudança de relações. Nas ideias de *molar* e *molecular* há uma referência à natureza dos elétrons que, enquanto partícula, compõem a concretude dos corpos. São dados estatísticos, identitários das massas. Esse seria o caráter *molar*, correspondendo às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. Mas o elétron também se comporta como onda, energia, rompendo as coesões das massas (as bombas de fissão e fusão nuclear), desestabilizando ordens. O caráter molecular é da ordem dos fluxos, dos devires, das transformações e intensidades. Talvez aqui possamos fazer um paralelo com a intensidade das imersões hápticas, instáveis e instigantes.

O teórico Osmar Gonçalves analisa a questão do *liso* e do *estriado* fazendo uma conexão com as proposições da pesquisadora norte-americana Laura Marks sobre a visualidade háptica, mais dirigida para a questão do contato da câmera com as superfícies dos objetos. Essa diferenciação tem um caráter mais político, na medida em que problematiza o ilusionismo e a figuração no sistema da perspectiva linear. Segundo Gonçalves, em reflexão com Deleuze e Guattari⁵⁸:

Para Deleuze e Guattari, espaços próximos e fechados são navegados não através da referência às abstrações de mapas ou compassos, mas por meio da percepção háptica, que atende a sua particularidade. Em *O liso e o estriado*, os pensadores franceses afirmam que o liso “é simultaneamente o objeto de uma visão fechada por excelência e o elemento de um espaço háptico. O *estriado*, ao contrário, remete mais a uma visão distante, e mais a um espaço ótico – embora o olho não seja o único órgão a ter essa capacidade” (GONÇALVES, 2012:79-80).

Com a afirmação da perspectiva linear renascentista, os objetos deixam a superfície, característica da arte egípcia, por exemplo, onde estão na superfície, “na concretude da materialidade da imagem”. Ao passar a habitar um espaço pictórico profundo, abstrato, os objetos afastam-se desse plano físico e, “com o aumento do espaço e da tridimensionalidade, a figura no trabalho de arte também é cada vez mais desmaterializada” (RIEGL, Aloïs, apud GONÇALVES, 2012:81).

⁵⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O liso e o estriado*. In *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. P. 190.

A relação do sujeito com o objeto também se altera. Ele perde o contato com a sua materialidade e o identifica como um objeto em um espaço abstrato. Assim, a representação desse espaço tridimensional tornou possível uma relação distanciada, e o sujeito passa a se projetar imaginariamente nesse espaço. Assim, o cinema, como herdeiro desse espaço tridimensional, “tornou possível, ou pelo menos facilitou, toda a dinâmica da identificação e da projeção que constitui um dos pontos cruciais da recepção cinematográfica” (op. cit.). Somos convidados a nos projetar nesse espaço, mantendo-nos em relação distanciada, separados, em uma situação que pressupõe uma capacidade de controle sobre esse universo. Tem relação com a ideia de subjetivação e formação do indivíduo. A relação, então, passa da condição de contato material, corpóreo, para uma condição ilusionística, de representação simbólica.

Essa é a condição que é objeto de análise e crítica da teoria estruturalista e psicanalítica anterior ao corpus da teoria da sensorialidade.

Em um artigo⁵⁹ publicado em 1970, o teórico francês Jean Louis constrói uma argumentação sobre a totalidade tecnológica de produção e exibição do filme, como *dispositivo* de produção simbólica, estabelecendo o lugar do Sujeito (espectador) como centro de recepção, localizado entre os aparelhos.

De um lado, a câmera de cinema não é neutra: “Fabricada segundo o modelo da *câmera oscura*, ela permite construir uma imagem análoga às projeções perspectivistas elaboradas no Renascimento italiano” (BAUDRY, 1983:386). A câmera reproduz os códigos de um idealismo que instaura a posição do espectador como o sujeito-olho, detentor da prerrogativa de criar sentido para o mundo. A pintura renascentista elabora um espaço sustentado em um centro que coincide com o olho do espectador. A câmera, produtora da ilusão da perspectiva, organizando os objetos nesse espaço ilusionista, “circunscreve em troca a posição do ‘sujeito’, o próprio lugar que este necessariamente deve ocupar” (BAUDRY, 1983, 388).

Assim, este jogo de reflexões e identificações acaba por determinar o lugar do sujeito / espectador como lugar de criação de mundo. A câmera-olho, em sua perspectiva, cria um centro em torno do qual a imagem do mundo se organiza e, em reflexão, aponta para o sujeito-olho implícito, sugerindo uma transcendência, em um paralelo possível ao que Deleuze⁶⁰ pensa como “coordenadas existenciais que

⁵⁹ *Cinema: os efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Publicado originalmente na revista francesa Cinéthique nº 7/8, em 1970.*

⁶⁰ Em *Imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

definem uma ‘ancoragem’ do sujeito percipiente no mundo, um estar no mundo, uma abertura para o mundo” (DELEUZE, 1983:77), como a expressão fenomenológica de que “toda consciência é consciência de alguma coisa”.

Colocado em condições específicas de percepção deste jogo imagem / som, específico do cinema, o espectador / sujeito tem a impressão de ser ele o fator determinante do lugar das coisas no mundo. Continua Baudry:

Ao focalizá-lo, a construção ótica aparece como a projeção-reflexão de uma ‘imagem-virtual’, criadora de uma realidade alucinatória. É ela que dispõe o lugar de uma visão ideal e desse modo assegura, metaforicamente [...] e metonimicamente [...] a necessidade de uma transcendência. (BAUDRY, 1983, p. 388)

Esse *sujeito-olho*⁶¹, transcendente⁶², inscrito na perspectiva artificial, é lançado ao movimento de mundo reconstituído pelo dispositivo, na ilusão de sua capacidade de determinação do lugar das coisas no mundo, apreendendo o movimento, o deslocamento espaço-temporal da câmera.

A visualidade háptica, entretanto, não guarda dependência com esse processo de identificação para com a figuração, esboçando as figuras, fragmentando-as, dificilmente construindo uma figuração ou sua representação metafísica no espaço ilusório. A visualidade háptica problematiza a figura na visualidade ótica, oferecendo alternativas para a relação espectador / imagem. Novamente aproximando-se das construções conceituais de Deleuze, é um gesto de reversão do cinema como construtor de imagem do mundo:

[...] o movimento percebido ou realizado deve ser compreendido evidentemente não no sentido de uma forma inteligível (*Ideia*), que se atualizaria numa matéria, mas de uma forma sensível (*Gestalt*) que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação. [...] (O Cinema) não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo. (DELEUZE, 1983:77)

⁶¹ Aqui Baudry faz uma referência à identificação que o sujeito faz entre seu olhar e a câmera. Diz Baudry: “Apreender o movimento é tornar-se movimento, seguir uma trajetória e tornar-se trajetória, captar uma direção é ter a possibilidade de escolher uma, determinar um sentido e dar-se um sentido” (XAVIER, 1983:391).

⁶² Christian Metz faz uma observação a este respeito: as condições da experiência de expectação do sujeito fazem com que ele tenha a ilusão de que determina o sentido para as imagens, o lugar das coisas no mundo. E isto seria tão ilusório quanto a define o idealismo para o sujeito do conhecimento, em sua relação ao objeto de conhecimento.

A visualidade háptica tem essa dimensão de reversão de uma situação-cinema. É parte das estratégias contemporâneas, e mesmo históricas – as vanguardas e o Cinema Moderno – para sobrepor formas de cinema, propor outras formas de cinema, outras estéticas, problematizar as estéticas narrativas e as interações do espectador.

Assim, a câmera-corpo, como agente da visualidade háptica, é um gesto de potência política. Na contemporaneidade ela se movimenta na fricção do espaço do quadro. Mas, na medida do atravessamento temporal dessa dissertação, pensar a câmera-corpo nos filmes de Júlio Bressane (os aqui analisados) é pensa-las como uma afirmação de posturas políticas do realizador diante das precariedades. Seus jogos de câmera marcam uma postura de liberdade de movimentos, de ângulos, em fluxos desregrados. É uma câmera-corpo divergente da convenção clássica da mise-en-scène como centralidade narrativa. Essa câmera tem a liberdade de se afastar das cenas e esvaziar sua enunciação. Ela abandona a cena e busca outros espaços, vasculha, busca referências fora do núcleo da enunciação para estabelecer dialogismos. É também um corpo que assume a sua precariedade técnica e material, de fazer cinema em uma sociedade economicamente subdesenvolvida em contexto político repressivo, conservador e terrível (o terror das torturas e mortes). São câmeras-corpo de *Cuidado, Madame* (1970) numa angústia das deambulações e olhares prolongados às avenidas que diluem as empregadas em meio a vivências, dores e prazeres de massas indiferentes ao terror, a câmera-corpo de Rogério Sganzerla que desce a favela em um plano-sequência de onde minutos em *Sem Essa, Aranha*⁶³ (1970), em manifesto antropofágico e delirante por meio de corpos desvalidos, empobrecidos, abandonados, mas corpos em transe de resistência. É um cinema em abandono: Aranha é político e tem manifestos de afirmação: “Há duas palavras que devem ser extintas do dicionário: câncer e subdesenvolvido”, “reconheço e identifico o homem recalcado do Brasil, produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas desesperados e de pederastas”. É uma câmera-corpo que prescinde de questões técnicas, que realmente não importam nesse cinema urgente, feito às pressas, no afã do momento.

Em *Bang, Bang*⁶⁴ (1971), do diretor paulista Andrea Tonacci, os corpos se transformam todo o tempo. Homem é macaco, que se torna homem; a mulher que é

⁶³ *Sem Essa, Aranha*. Brasil, 1970, 92'. Produção Belair Filmes. Direção Rogério Sganzerla.

⁶⁴ *Bang Bang*. Brasil, 1971, 80'. Produção: s/d. Direção Andrea Tonacci.

homem, retornando à condição de mulher. O corpo é lugar de todas as relações, “lugar por excelência daquilo que é visceral (comer, beber, arrotar) e agressivo, mas também o lugar de algo belo, sublime [...]” (CAMARNEIRO, in MACHADO, 2011:50). O convite háptico para esse universo vem de uma trilha sonora que acentua elementos de maneira desproporcional ou ainda em construções acusmáticas⁶⁵, com as sonoridades ganhando dimensões conceituais ou ambíguas.

Em um dos quadros⁶⁶, em um quarto em absoluto caos, uma família. Seus corpos entram em uma profusão de interações, comilanças, exasperações, embates, em que um mágico faz o quadro se alterar em sucessivos aparecimentos e desaparecimento dos corpos, em cada aparição, uma transfiguração, num ambiente sonoro repletos de sugestões que impactam o espectador com os ruídos das pulsões dos corpos, a mastigação extática, os arroto, tapas, os ruídos dos corpos de encontro aos objetos, trazendo a sensação do aperto, da falta de espaço e ar, da interação forçada, de uma antropofagia desmesurada. Em outro momento, um plano-sequência⁶⁷ de quase cinco minutos, o cineasta (um corpo na imagem) tenta se aproximar de uma mulher no bar. A trilha sonora é uma construção sofisticada de modulações de *foleys*, música serial e elementos acusmáticos.

Em *Copacabana, Mou Amour* (1970), é outro exemplo possível de um trabalho em que a câmera tem autonomia. A sua câmera-corpo se faz presente em todo o filme em uma coreografia constante com os corpos tensos de Sonia Silk, a cantora que sonha com a Rádio Nacional, e de seu irmão, ansioso e apaixonado por seu patrão.

A câmera-corpo é propositiva de outro corpo-espectador.

3.3 – O corpo do espectador como corpo cinematográfico

O sistema háptico propõe formas diferenciadas de percepção que podem favorecer um devir diferenciado para o espectador, no sentido da apreensão da obra fílmica. Certamente, há desejo do construtor da obra em propor subjetivações diferenciadas, crises na produção dos sentidos de mundo. A teoria da sensorialidade

⁶⁵ Acusmático é o som que, numa narrativa audiovisual, não possui fonte visual reconhecível. Podemos saber a natureza da fonte, ela pertence à diegese, mas não a vemos no quadro.

⁶⁶ Início em 00:20:24

⁶⁷ Início em 00:46:32

articula seu pensamento em torno das relações de afecções entre os corpos envolvidos na dinâmica do cinema.

Seguindo as análises da teórica Lúcia Santaella, podemos entender como uma vivência imersiva e não projetiva do espectador diante da experiência do espaço fílmico. A visualidade háptica gera uma ambiência em que há a sensibilização do espectador, dissolvendo fronteiras entre a “realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida” (VIEIRA Jr., 2011:24), convidando-o para estar no ambiente da ação fílmica presentificada, mediada pela materialidade dos constituintes do *corpo cinemático* (SHAVIRO), os corpos filmados e os espetatoriais.

A imersão do espectador em um estado sensorial pode ser acentuada pelo uso do som. Na contemporaneidade, a técnica permite vários procedimentos, seja o uso dos vários canais de som ambiente (o termo técnico usado para designar essa arquitetura sonora é “surround”, que já determina a sua finalidade: envolver) que cercam a sala de projeção, gerando efeitos de uma arquitetura espacial e sugando o espectador para seu interior, e mesmo as técnicas acusmáticas, que criam camadas sonoras, ocultando as fontes de diferentes tipos de som, que ganham relevância expressiva e narrativa.

Pensando na fisicalidade da experiência fílmica, o som tem uma dimensão tátil e háptica relevantes. Por seu princípio físico de propagar-se deslocando o ar, impacta mecanicamente todo o corpo e os órgãos sensores da audição. Ele é tátil, de contato físico direto, e é háptico no sentido de percepção espacial.

Um filme curta-metragem brasileiro faz uma pesquisa excepcional nesse universo. O próprio título já remete à questão: *A onda traz, o vento leva*⁶⁸ (2012), de Gabriel Mascaro. Seu personagem, Rodrigo, é uma pessoa surda que trabalha em uma oficina de instalação de som em automóveis. É desse paradoxo que o filme trabalha os elementos sensórios. Não há uma trama, mas situações vividas por Rodrigo nas suas aflições de surdos em um mundo verbal e multissensorial. Em uma das sequências⁶⁹ ele está em seu trabalho, montando caixas de som. Para afinar o funcionamento dos autofalantes, seu recurso é visual: coloca dentro do cone um pequeno pandeiro (brinquedo de sua filha) e observa a frequência das vibrações do

⁶⁸ A Onda traz, o vento leva. Brasil, 2012, 28'. Produção Desvia Filmes. Direção Gabriel Mascaro.

⁶⁹ Essa sequência inicia no tempo de 0:06:19.

instrumento com os choques sonoros. É um recurso para o espectador interagir. As frequências sonoras utilizadas estão no espectro médio, o que soa estranho para o ouvinte. É um recurso óbvio (Fig. 6). Mas, logo depois, um *cyborg* se constrói⁷⁰: ele incorpora, pendura no pescoço, um dispositivo de leitura visual de ondas sonoras, colada ao peito, liga potentes caixas sonoras e, olhando-se no espelho, articula uma coreografia guiando-se pelo impacto físico da onda sonora e dos efeitos gráficos do dispositivo. (Fig. 7).



Fig. 6 – O pandeiro afina o som em *A Onda traz, o vento leva*.

O filme é uma jornada sensorial sobre um cotidiano marcado por ruídos, vibrações, incomunicabilidade, ambiguidade e dúvidas nas quais o espectador é envolvido lentamente, seja na relação dos corpos, seja o trabalho na trilha sonora.

De um lado, a dinâmica dos corpos em cena, pois Rodrigo utiliza seu corpo como fonte de interação e comunicação (em uma conversa em Libras com um amigo também surdo, reclama da dificuldade em ler o texto escrito por sua namorada em uma mensagem eletrônica - “não consegui entender [...] tinha muitas palavras complicadas [...] português é outra linguagem [...] é difícil entender as coisas em outra língua). É significativo como este plano é construído, com o achatamento da perspectiva pelo uso de uma lente teleobjetiva, criando uma dimensão de personagens-signos para os corpos. Não conduzem uma trama, mas são marcas de um espaço-tempo de subjetivações. Eles estão em trabalho pleno (Fig. 8).

⁷⁰ Em 0:08:26



Fig. 7 – O cyborg aprende a dançar em *A Onda traz, o vento leva*

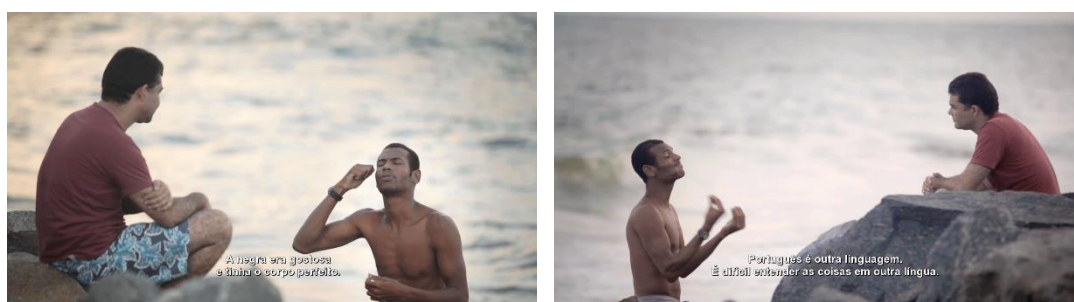


Fig. 8 – Os corpos são signos em *A Onda traz, o vento leva*

De outro, a sequência final sintetiza os momentos sonoros de forma que o espectador é envolvido. Do pandeirinho sobre o cone do autofalante, com o cyborg gráfico dançante, ao momento em que Rodrigo prepara cordas de luzes – ainda uma incógnita – somos envolvidos em uma boate, com as misturas de gráficos de luzes intensas e sons de graves poderosos (Fig. 9). Nossos corpos são atingidos e convidados. As retinas são impactadas por uma massa de pontos de luzes aleatórias, os corpos impactados pelas ondas baixas dos graves. De alguma forma, cada um com seus recursos, compartilhamos os silêncios de Rodrigo.

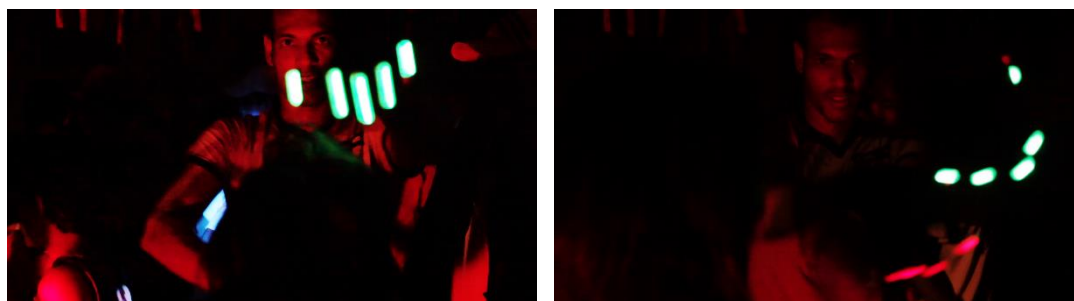


Fig. 9 – Massa sonora da boate em *A Onda traz, o vento leva*

Em *Cuidado, Madame* (1970), no plano-sequência analisado anteriormente⁷¹, quando as empregadas se dissolvem na avenida, o uso do som gera um momento de imersão, inebriante. Dentro da precária realidade técnica do Cinema Marginal⁷², o som tem um tratamento que rompe a hierarquia da representação, da sincronia com a imagem. Ela tem dimensão narrativa, impõe uma informação, é uma camada autônoma e gera um impacto que, se não tem os efeitos físicos das frequências de 80 Hz, imprime no sistema auditivo frequências que provocam reações físicas de entorpecimento, abstração e dispersão.

Outra condição para a experiência corpórea no cinema é a *imagem háptica*.

Para o filósofo Walter Benjamin, o *dadaísmo* representou uma conversão da apreciação do *belo* em um momento de choque: a contemplação transforma-se em uma agressão, um *tiro* que impacta o espectador, descrevendo o lado tátil da percepção artística: tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge” (BENJAMIN, 1994:191), abrindo trilhas para, na esfera da percepção humana, o cinema afirmar-se como uma *distração* “fundamentalmente de ordem tátil” (Ibdem:192). A contemplação de um quadro, na tradição da pintura, é resultado de uma disponibilidade do tempo do espectador. No cinema, a sucessão dos *planos* na montagem não permite que ele a fixe, “nem como quadro, nem como algo real”, sendo recebido como ondas de choque, impedindo a elaboração de ideias (que o tempo da contemplação permitia). “O Cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (op. cit.). Benjamin identifica as sensações da vivência do cinema às exigências estressantes das ruas das cidades e aos combates políticos e físicos contra as ordens vigentes. A contemplação muda para experiência.

A experiência tátil do cinema pode alterar a condição do espectador metafísico do espaço ótico, pertencente ao paradigma da câmera *oscura* como metáfora da visão, para a condição de espectador cujo corpo sensível passa a ser o paradigma da visualidade. O escritor Johann Wolfgang von Goethe, em sua pesquisa *Doutrina das Cores*⁷³, desenvolveu um estudo sobre o fisiologismo das cores, tratando dos modos

⁷¹ Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:38:14

⁷² Além da própria condição técnica do cinema naquele momento. A tecnologia do som estéreo com dois canais só surge em 1974, com o primeiro Dolby A.

⁷³ Goethe, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

de recepção da luz pela retina, localizando no corpo do observador as condições necessárias para a visão⁷⁴. O corpo passa, assim, a ser um produtor ativo da experiência ótica. O teórico Jonathan Crary avalia que o estudo de Goethe é determinante na mudança do estatuto do espectador, pelo fato de mostrar a importância da “designação da opacidade como componente crucial e produtivo da visão, [...] condição necessária para o aparecimento dos fenômenos.” (CRARY, 2012:74). Steven Shaviro, citando o teórico Jonathan Crary, também analisa a alternância dos paradigmas afirmando que:

[...] “o privilégio do corpo como um produtor visual começa a destruir a distinção entre o interno e o externo da qual dependia a câmara escura [...] ao mesmo tempo, a visão subjetiva mostrou-se distintivamente temporal, um desdobrar de processos dentro do corpo”. A fisiologia substitui o isolamento mental cartesiano como o modelo para ação e resposta subjetivas: a visão agora é impensável sem referências à “opacidade ou densidade carnal do observador”. (SHAVIRO, 2015:59)

A teórica norte-americana Laura Marks, em seu livro *The Skin of film*, procede a uma diferenciação entre o sentido espacial – *percepção háptica* – e o contato de superfícies – a imagem háptica – para propor o conceito de *visualidade háptica*, contraposta à visualidade ótica. Percepção háptica está relacionada à capacidade de sentirmos o *tato* tanto na superfície, quanto no interior de nossos corpos⁷⁵, condição de imersão, localização, equilíbrio no espaço, enquanto a visualidade háptica acontece quando os olhos funcionam *como órgãos do tato*. Nessa condição, a imagem é produzida por uma câmera que está mais disposta para o movimento, para o percorrer as superfícies, do que a compor um quadro em profundidade. “It is more inclined to move than to focus” (MARKS, 2000:162).

Trocar o *olhar* (gaze) pelo *roçar* (graze), a profundidade pela superfície, a metafísica pela corporalidade, “forçando o observador a contemplá-la por si só, micro perceptivamente, fazendo ativar os saberes e memórias que carregamos em nossos

⁷⁴ Quando se põe um pequeno pedaço de papel ou qualquer objeto de seda de cor viva sobre um quadro branco moderadamente iluminado, e se olha fixamente para a pequena superfície colorida, removida depois de certo tempo sem que os olhos se movam, o espectro de uma outra cor deverá ser visto sobre o plano branco. Mesmo que o papel colorido permaneça no lugar, ao se olhar para outra parte do plano branco os fenômenos cromáticos também poderão ser vistos, pois surgem de uma imagem que doravante pertence ao olho. (GOETHE, 1993:62§49)

⁷⁵ Conforme as análises da pesquisadora Lúcia Santaella apresentadas anteriormente.

corpos e sentidos” (VIEIRA Jr., 2011:26). As imagens hápticas são expostas ao espectador para que ele exerça a sua visualidade como em evento corpóreo. Ele se aproxima e se confunde com a imagem. A pesquisadora afirma que pensar o cinema como uma *experiência háptica* é pensa-lo como uma experiência corpórea

O que está em jogo aqui é a ruptura com a visualidade ótica, com a relação simbólica. Nas palavras da teórica Laura Marks:

[...] uma composição háptica [...] atrai conexões táteis no plano da superfície da imagem, ela retém um caráter "objetivo"; mas uma composição ótica desiste de sua natureza como objeto físico, a fim de convidar a visão distanciada que permite ao espectador organizá-lo como o sujeito que domina o olhar. MARKS, 2000:162)⁷⁶

Laura Marks afirma ainda que a diferença entre a visualidade háptica e a ótica é uma questão de escala⁷⁷, e nosso envolvimento obedece à uma modulação. No entanto, trata-se de um modo de visualidade que, ao anular a distância *voyeurista* entre o visto e quem vê, abre a possibilidade para a construção de um relacionamento intersubjetivo, o que a teórica Vivian Sobchack⁷⁸ chama de uma visão deliberada (*volitional, deliberate vision*), ativa, distinta da passividade da visualidade ótica. A imagem tátil suspende o fluxo narrativo, convida o espectador a se aproximar, a quebrar o distanciamento objetivo, agregando memórias afetivas e sensuais aos rastros produzidos pela câmera tátil, imagens de caráter erótico, no sentido batailleano da dissolução das discontinuidades.

Em *Cuidado, Madame* (1970), um plano-sequência⁷⁹ nos leva a experimentar uma *visualidade* háptica: o corpo da madame ensanguentada é varrido, lambido com a câmera-corpo tátil, movendo-se, atritando-se, muito próxima à pele, ao sangue. O Cinema Marginal produz uma estética de agressão, que podemos supor como um dialogismo com o terror da ditadura militar. Imagens abjetas, imagens do abjeto. Nojo,

⁷⁶ Tradução livre do mestrando. No Original: Because a haptic composition appeals to tactile connections on the surface plane of the image, it retains an "objective" character; but an optical composition gives up its nature as physical object in order to invite distant view that allows the viewer to organize him as an all-perceiving subject.

⁷⁷ The difference between haptic and optical visibility is a matter of degree. In most processes of seeing, both are involved, in a dialectical movement from far to near. (MARKS, 2000:163).

⁷⁸ SOBCHACK, Vivian. *The address of eye: A phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

⁷⁹ Na cópia que utilizo, tem início no tempo 0:49:19

asco, imundices, degradação, vômitos, sangue. Antítese da representação do belo e do nobre ((RAMOS, 1987:116). O corpo humano torna-se um corpo abjeto. Orifícios, secreções, excreções, vilipêndios, massas imundas rolando em meio ao lixo. Em *Jardim das Espumas*⁸⁰ (1970), o emissário interplanetário seleciona e come o lixo diretamente e, no final, instala-se, *enlata-se*, numa bombona de lixo. Em *Gamal, o Delírio do Sexo*⁸¹ (1970), a câmera (nesse caso, com um acento no código da câmera subjetiva) explora em detalhes um personagem imundo em uma “deglutição aversiva”.

Não se fala, evidentemente, de vivências realistas. É um procedimento para se “criar uma experiência afetiva que envolva espectador e obra” (VIEIRA Jr., 2011:28), ainda que a relação entre imagem e seu referente não esteja na chave da realidade concreta, ou do racionalismo. São imagens que estão na esfera do choque, em função de sua relação com a memória afetiva, na intenção de provocar uma sensação de tatilidade e proximidade, a partir do intenso contato proporcionado ao espectador. A abjeção e a degradação, assim, não são denúncias no Cinema Marginal, mas dispositivos políticos de afetação, compartilhamento.

Em *Sem Essa, Aranha* (1970), há dois planos-sequência, montados contiguamente⁸², que desenvolvem um intenso jogo de sensorialidade entre uma câmera-corpo e os corpos em cena, que trabalham essa relação de efeitos de real. Estamos na ditadura militar, terror, tortura, subserviência ao poder norte-americano. A trupe de artistas de Aranha está refugiada em um país distantes. Saudades do Brasil. Estão em um teatro de revista. A *mise-en-scène* é elaborada em um deslocamento da câmera-corpo desde o palco, durante um ensaio, atravessando todas as áreas desse teatro, até os camarins. São encontros e desencontros, corpos desnudos, outros já com figurinos, engolidores de fogo, trapezistas, orixás, cantoras, divas. O texto pontua as referências políticas nas citações ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, misturadas aos discursos e falas autoritárias de Aranha, o produtor machista, ególatra, narcisista. Apesar de distintos, os dois planos-sequência elaboram um mesmo universo. O jogo dinâmico da câmera-corpo com os corpos

⁸⁰ *Jardim das Espumas*. Brasil, 1970. 98'. Produção: s/n. Direção: Luiz Rosenberg Filho.

⁸¹ *Gamal, o Delírio do Sexo*. Brasil, 1970, 80'. Produção Tecla Prod. Cinematográficas. Direção João Batista de Andrade.

⁸² O primeiro tem início em 0:29:19. O segundo, montado logo após, em 0:40:13. Os dois têm quase a mesma duração, pois foram rodados na totalidade da metragem dos negativos. Cada chassi comporta 11 minutos.

elabora a dimensão sensorial da situação: dores e prazeres, gemidos, languidez, fome, desejos.

A trilha de som é composta com elementos acusmáticos, criando relevos e camadas, trazendo para o enquadramento móvel da câmera-corpo quase todo o universo daquele teatro mambembe. O som de todo o filme é direto, gravado simultâneo com a filmagem⁸³, incluindo ruídos, gritos, falas – Guará Rodrigues⁸⁴, que faz o som, interage com a diegese fazendo falas e gritos fora de quadro⁸⁵ - ruídos de ferramentas sendo usadas, objetos sendo embaralhados, o disco da trilha sonora sendo trocado na vitrola (a música, nesse trecho, é diegética, e sabemos disso no momento em que ouvimos essa troca de discos⁸⁶). No final do segundo plano-sequência⁸⁷, enquanto a câmera *lambe* o corpo da vedete nua, ruídos de objetos cênicos, passos, ferramentas, são incorporados. Em seguida, outra vedete-orixá entra em cena. Chega próximo e diz: “- pode deixar, amanhã eu me mato”. Os ruídos continuam no desenrolar do plano, sonegando a dramaticidade e a função narrativa dos corpos. Tudo em cena é uma sinédoque dos país, porque nessa trupe de teatro mambembe estão em jogo as tensões do país, as figuras do poder (Aranha é déspota, insensível com a alteridade), as figuras que clamam por comida, por nação, por prazer. O uso do som em camadas nunca isola os personagens em um desenvolvimento dramático: são um manifesto antropofágico. Diz o diretor Rogério Sganzerla:

O filme é uma comédia sobre a fome, ensaio de humor negro sobre a miséria agônica do subdesenvolvimento mental de nossas elites, onde o excelente comico Jorge Loredó representa a burguesia nacional através do personagem título, um pobre diabo chapliniano e um magnata inigualável, às voltas com os constantes solavancos de nossa realidade, sujeita a chuvas e trovoadas, assim como as quarteladas e abusos de autoridade, típicos da época em que foi rodado. Compõe-se de 17 planos-sequência móveis, alguns com mais de dez minutos de duração. Som direto mixado à música no instante da filmagem (...). Um autêntico virtuoso do plano-sequência, criativo e da câmara-na-mão epidérmica. (Rogério Sganzerla, em depoimento à Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 15 maio 2018.)

⁸³ Depoimento do diretor para a Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 15 maio 2018.

⁸⁴ Uma das pessoas ícones da Belair. Atua e faz muitas funções técnicas.

⁸⁵ Em 0:46:24 ele interage com um dos atores, que está em transe, lançando uma fala que não tem nenhuma conexão diegética com a cena.

⁸⁶ Em 0:42:52.

⁸⁷ Em 0:47:52.

Esses elementos se intensificam à medida do final das sequências, gerando um efeito de envolvimento e impacto no espectador, gerando desconforto, angústia, ansiedade. A personagem de Helena Ignez aponta para um mapa⁸⁸ em um atlas e fala com a parceira: “- Nós estamos aqui!” / “- E onde é que tá Brasil? Onde é que tá? Tá na outra página?” / “- O Brasil? O Brasil tá fora. O Brasil deve tá aqui, fora da página”. / -“Fora da página?”. Uma música-lamento, a câmera desvia, segue. Em uma parede, a pichação é contundente: “Merda para todos”.

E a câmera prossegue até chegar próximo, de corpos da equipe, que se tocam e extasiam. Uma das personagens está deitada de barriga para baixo em um banco, nua. A câmera-corpo finaliza em um lânguido roçar-se com esse corpo carnal. Os gestos corporais aqui envolvidos desencadeiam afetos, organizam a dinâmica da cena. Da percepção háptica para a visualidade háptica, o filme propõe esse investimento sensorial, afetar e ser afetado. A sensualidade, o jogo erótico, no sentido de Bataille. Por momentos, dissolver as distâncias entre corpos e atravessar as descontinuidades. Físicas e metafísicas.

⁸⁸ Em 00:44:03.

4. CORPO E SENSORIALIDADE EM *O ANJO NASCEU*

*O Anjo Nasceu*⁸⁹ é feito em 1969, junto com a produção de *Matou a Família e foi ao Cinema*⁹⁰ (1969), ambos da verve do diretor Júlio Bressane, um dos referentes do Cinema Marginal brasileiro, diáspora do Cinema Novo.

O Cinema Marginal é uma forma de criação cinematográfica que surge de um dissenso com o Cinema Novo entre o princípio do cinema de autor ou o princípio da realização do valor-mercadoria do filme. Chegar ao público pela via do mercado, sem necessariamente abrir mão de um projeto de cultura nacional, ou manter-se na instância política da criação estética. Surge o discurso no interior do Cinema Novo de se alcançar o grande público pela inserção dos filmes no mercado exibidor. Um artigo do cineasta Gustavo Dahl, publicado em 1966, na *Revista Civilização Brasileira*, propõe abertamente “a transformação da estrutura semi-industrial do cinema brasileiro” (o cinema de autor) ‘numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão da mentalidade empresarial’ (Gustavo Dahl, apud RAMOS, 1987:26). Joaquim Pedro de Andrade, um dos importantes nomes do Cinema Novo, também polemizava, argumentando que para que o filme seja instrumento político revolucionário, ele tem que chegar às massas revolucionárias e que, entretanto, “os filmes feitos a partir de uma posição supostamente revolucionária fracassam justamente nos cinemas localizados em zonas habitadas pelas classes potencialmente revolucionárias” (J. P. de Andrade in RAMOS, 1987:23). Os cinemanovistas partem então para concretizarem um programa de filmes pensados em toda a cadeia produtiva, assimilando a etapa da realização do valor-mercadoria do filme. O que não significou abdicar da pesquisa estética.

Porém, um grupo se manteve vinculado aos princípios iniciais do movimento, radicalizando o princípio do cinema de autor e da prática anti-industrial⁹¹, a “velha

⁸⁹ *O Anjo Nasceu*. Brasil, 1969, 62'. Produção: Cia. produtora: Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Direção Júlio Bressane.

⁹⁰ *Matou a Família e foi ao Cinema*. Brasil, 1969, 78'. Produção: Cia. produtora: Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Direção Júlio Bressane.

⁹¹ Importante ressaltar que, a despeito desse argumento dos historiadores, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla criaram, em 1970, um modelo de arranjo econômico de baixo custo e velocidade de produção, fundando a Belair Filmes, com a qual realizaram sete filmes. A censura da ditadura e as dificuldades de distribuição impediram a continuidade do projeto. Mesmo que houvesse um acordo com a rede de salas exibidoras Severiano Ribeiro para a exibição das primeiras fitas, que foram impedidas pela censura.

novidade” do cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça” (Ibidem:27), afirmando-se contrários, entretanto, à teleologia da transformação social pelo cinema.

O Cinema Marginal não chega a ser afirmar propriamente como um movimento, com bandeiras unificadas e manifestos coletivos. São práticas com procedimentos similares e elementos estéticos próximos. Entre Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, nomes (entre outros) como Ozualdo Candeias, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg Filho, André Luiz Oliveira, Carlos Reichembach, Neville d’Almeida, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane desenvolvem pesquisas que, desvinculadas da *pressão* (mas não da preocupação, como atestam vários depoimentos desses realizadores) da ponta da exibição, fazem invenções estilísticas, estéticas e narrativas de provocação e fricção amplas. Seja com a indústria e sua forma de *mise-en-scène* clássica, seja a atitude de trazer as questões do corpo para a cena, como atitude libertária, convidando o espectador⁹² para experiências *provocativas, sensuais e afetivas*. O corpo em suas antinomias entre a dimensão cultural e a potência do afetar e ser afetado, aqui na chave spinoziana. Com humor, deboche e alegorias.

Desolado, mas com um certo cinismo, o bandido da luz vermelha, no filme homônimo⁹³, afirma⁹⁴: “Sozinho é ridículo. A gente não pode fazer nada. Meu negócio era o poder. Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha... avacalha e se esculhamba.”, avacalha tudo, com o que pode o corpo, e esculhamba-se o corpo.

Os elementos que mais estruturam uma estética dos filmes *marginais* estão no tratamento dos corpos: os personagens e situações sempre envolvidos em situações abjetas, lidando com elementos abjetos, a dor existencial, a dor física, o prazer na dor, o prazer do sexo, das drogas, o prazer em deambular, solto dos propósitos produtivos da sociedade. Afetar e ser afetado, mas na chave da agressividade. O berro histérico é o uivo do dilaceramento do ego, fantasmas arcaicos. Essa estratégia de afecções está dirigida à agressão ao espectador:

A relação agressiva com o espectador parece inevitável na medida em que o autor tende a reproduzir nesta o horror que a proximidade do abjeto lhe causa [...]. Toda

⁹² O contato com o espectador, via circuito exibidor, é um tema complexo e denso, que precisa de uma pesquisa específica. Uma das abordagens possíveis está no confronto entre o circuito exibidor convencional e o cineclubismo, os direitos do público e as determinações industriais.

Ver <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/>

⁹³ *O Bandido da Luz Vermelha*. Brasil, 1968. 93'. Produção Urânio Filmes. Direção Rogério Sganzerla.

⁹⁴ A fala está no tempo de 00:52:23

uma atitude debochada e irritante dos personagens tem como objetivo criar no espectador um sentimento de irritação (o berro horror) que se mescla ao da repulsa (o abjeto). O vínculo catártico, próprio `narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo. (RAMOS, 1987:121)

Os corpos lançados às deambulações estão dispostos ao avacalho e à curtição, à reinvenção da ordem social em uma perspectiva antropofágica, o paroxismo dos comportamentos, a inversão ou destruição dos lugares sociais, dos papéis, como o assassinato das madames em *Cuidado, Madame* (1970), e a posterior *curtição*. A profanação das *identidades e posições nas/das ordens vigentes*, e depois a tomada desses lugares permite, segundo o pesquisador Fernão Ramos, citando o filósofo Mikhail Bakhtin, uma reinvenção de atitudes onde “aquilo que é normalmente reprimido no homem se abre e se exprime sob uma forma concreta”. (Ibdem:128).

Outro procedimento característico são as intertextualidades, com citações do próprio cinema, assim como com a literatura e a música, elementos que entram na diegese com dimensão narrativa, articulando-se com as propostas estéticas e enunciativas dos filmes. Ampliam os sentidos dos discursos, atravessam tempos afirmando essencialidades. Júlio Bressane e Rogério Sganzerla são pródigos em incorporar a literatura, com leituras e falas integrais e textos literários (Oswald de Andrade é frequentador assíduo). Trechos de outros filmes são incorporados integralmente, reforçando ou em contraste com conceitos ou valores desenvolvidos em alguma sequência da diegese, assim como a música, que entra sempre como um comentário, também em tensão. Em *O Anjo Nasceu* (1969), Bressane faz uma cena em que aproveita a transmissão da chegada do astronauta norte-americano na lua, com o discurso megalomaniaco do presidente Richard Nixon. As imagens e sons da TV estão em dialogismo com a trajetória dos personagens, em contrastes de direções: a chegada do homem à lua é um *passo gigantesco para a humanidade* (citação alterada) em seu fervor tecnológico, processo da teleologia da ciência, a “redenção da humanidade”, enquanto que os personagens, dois bandidos em fuga, “exploram os pontos rarefeitos como sobrevivência que nega esse poder e essa teleologia” (XAVIER, 2012:348). O próprio cinema entra em tensão, quando os personagens chegam a um parque de diversões e encontram uma tenda de um *cinematographo*, quase uma metáfora para a reinvenção que os *marginais* pretendem para o cinema.

É um gesto da filiação do Cinema Marginal Manifesto Antropofágico (1928), escrito por Oswald de Andrade, em que se entende a assimilação de elementos de

outras culturas ou fontes se faz como um processo de criação de novas matérias. Segundo o teórico Ismail Xavier, as assimilações funcionam como:

[...] atividades que envolvem operações de assimilação crítica pelas quais incorporamos qualquer traço de alteridade, imposto (como na situação colonial) ou simplesmente encontrado, fazendo-o uma parte integrante de um projeto que se desdobra em resposta original, pois promove uma re-significação das referências. XAVIER, 2006:7).

Outras das identidades, e das mais significativas em termos da tensão com a *mise-en-scène* clássica, é a fragmentação narrativa. É um caráter alegórico, no sentido moderno da descontinuidade, do discurso que apresenta lacunas, vazios propositivos à postura crítica e analítica do espectador. O Cinema Marginal descarta noções como totalidade, evolução contínua, organicidade, teleologia, invertendo hierarquias. Incorpora certas características do cinema que surge no pós-guerra, denominado de Cinema Moderno, como a ausência de situações globalizantes, optando pelas situações dispersivas, rompendo as linhas narrativas que se desdobravam umas em outras; ou as deambulações que substituem as ações sensório-motoras, condutoras da teleologia; e o uso das referências, das citações⁹⁵.

Brevemente, assim era o contexto cinematográfico específico do Cinema Marginal em que *O Anjo Nasceu*⁹⁶ (1969) foi criado, dentro de uma situação política de grande repressão e terror, incorporados tematicamente aos filmes, ao mesmo tempo em que uma dinâmica cultural e de invenção artística de grande potência e diversidade, conforme já exposto anteriormente. Júlio Bressane é um dos mais significativos inventores de filmes *marginais*⁹⁷, que se desdobraram em uma obra potente na pesquisa estética e cultural, com uma extensa e primorosa filmografia (o que não deixa de ser um paradoxo para um “inventor marginal”, dentro do quadro de dificuldades em se fazer cinema no Brasil).

⁹⁵ Refiro-me aqui, de maneira brevíssima, às análises de Gilles Deleuze sobre a crise da imagem-ação, em *Imagem-Movimento: Cinema 1*.

⁹⁶ *O Anjo Nasceu*. Brasil, 1969, 62'. Produção Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Direção: Júlio Bressane. Com Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Norma Bengell, Carlos Guimar, Neville D'Almeida, Maria Gladys.

⁹⁷ Há uma significativa fortuna crítica e acadêmica sobre sua obra.

Em uma abrangente análise de *O Anjo Nasceu* (1969), o teórico Ismail Xavier, em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*⁹⁸, usa a noção de *alegoria* para indicar implicações estéticas e políticas possíveis do filme.

Alegoria tem na etimologia a ideia de, ao falarmos de alguma coisa, referirmo-nos à outra. É um modo de se entender que a linguagem, como expressão, é resultado de uma mediação de convenções e códigos, que se interpõem entre a enunciação e a experiência, “em outras palavras, a mediação da espessura própria da linguagem em sua relação problemática com o mundo” (XAVIER, 2012:446). Citando o ensaísta norte-americano Angus Fletcher, o Professor Ismail Xavier aponta como sendo uma característica da *alegoria* a descontinuidade, com enunciações que apresentam vazios, brechas, lacunas, de modo que induz um comportamento analítico do receptor, “em que qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita deciframento” (op. cit.).

Essencialmente, é esse traço de descontinuidade marca a alegoria ao longo dos percursos históricos e contextos sociais, políticos e culturais, acentuando-se no período da modernidade, instalando-se no “centro da polêmica que envolve a arte moderna”, com a sua consciência do lugar da problematização da linguagem.

Verdade e sentido passam a ser resíduos de um idealismo não preparado para encarar a descontinuidade insuperável entre a experiência e sua expressão, entre passado e presente, entre homem e natureza. Numa atmosfera desconstrutivista, perdem o prestígio noções como totalidade, evolução contínua, organicidade. [...] O privilégio volta-se para a alegoria, instância relevante de consciência da linguagem, discurso que mergulha ‘nas profundezas (abismo) que separam o ser visível do sentido’⁹⁹, (XAVIER, 2012:456-457).

A citação ao filósofo Walter Benjamin reforça esse aspecto da *descontinuidade do tempo*, descontinuidade entre homem e natureza, fratura entre “espírito e letra”, crítica à mitologia da ascensão redentora, própria da alegoria teleológica da religião (a salvação da alma) e da burguesia (a dominação da natureza e do progresso linear rumo ao bem-estar na Terra). Benjamin faz a análise da crise do Barroco, mas sua reflexão aponta para uma matriz de alcance mais amplo, que pode ser diacronicamente instalada em outros momentos de produção cultural. A modernidade,

⁹⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁹⁹ O professor Ismail Xavier insere aqui uma citação de Walter Benjamin, em *A Origem do drama barroco alemão* (1928). São Paulo: Brasiliense, 1984, pp.60-61.

dado o seu caráter de “um constructo típico de uma sensibilidade que assimila o tempo como coleção de momentos descontínuos, o espaço como coleção de objetos [...] em que fica eliminada a ideia de processo [...]. A alegoria moderna leva até o fim a dissociação, o não orgânico” (Ibidem:460).

Assim, percebo os interstícios das *alegorias* como o lugar onde posso pensar as implicações sensoriais possíveis no filme *O Anjo Nasceu* (1969), a partir da noção dos movimentos de afecção em Spinoza, que são referências para a concepção do *corpo cinemático* de Steven Shaviro, ambivalente “entre corpo e imagem, realidade e artifício, paixão e sujeição, prazer e dor” (SHAVIRO, 2015:307), onde o cinema é pensado como tecnologia para intensificação das sensações corpóreas como ato político de “afetar e transformar o corpo, para, ao mesmo tempo, desestabilizar e multiplicar os efeitos da subjetividade”. É uma proposição que o teórico entende como política, na medida em que engendra uma alternativa à lógica da representação, pois “o corpo cinemático ambivalente não é um objeto de representação, mas uma zona de intensidade afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação de paixões e desejos, uma área de contínua luta política” (SHAVIRO, 2015: 307).

O anjo nasceu (1969) é uma alegoria no contexto de uma luta política brutal, em que a instância do corpo sequestrado, torturado e assassinado é a instância última dessa luta. A intercepção da vida dos corpos, de todas as suas potências e devires, está presente em *O anjo nasceu* como modo de encenação de uma fuga que é, ela mesma, uma alegoria dessa luta política colocada em termos de poética dos corpos em luta *entre corpo e imagem, realidade e artifício, paixão e sujeição, prazer e dor* como sugere, duas décadas depois, o teórico Steven Shaviro.

A intensidade dos corpos em *O anjo nasceu* propõe ao espectador experimentar-se também enquanto corpo, seja pelo choque, repulsa ou mesmo contemplação, ainda que além dos limites da representação, mas a imagem como corpo e o corpo como forma imanente de sentido, “o corpo como começo e fim expressivo, não como meio da ação ou sinal de algo além dele ou sob.” (BRAGANÇA, 2015). Mas, pensando nas reivindicações da teoria discutida por Steven Shaviro, penso que *O anjo nasceu* não é um cinema em que se coloque outra hierarquia entre sentir e conhecer, mas senão um movimento entre corpo e mente, um gesto de

mobilizar o corpo como fonte de vivência do acontecimento¹⁰⁰ para a compreensão de suas dimensões racionais possíveis. É alterar as relações entre interior / exterior, de estar-se no mundo. O filósofo Maurice Merleau-Ponty, em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, elabora sobre a instância da razão como uma atividade resultante da inserção do corpo no mundo, como uma primeira forma de organizar a experiência:

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores da dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele construa um instrumento, e ele projeta em torno de um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, apud BEZERRA, 2010:4).

O filósofo elaborou pouco diretamente sobre o cinema, mas dedicou um artigo, “O cinema e a nova Psicologia”, em que indica a potência do cinema enquanto elo possível nessa relação interior / exterior da percepção, nos modos de um novo pensamento sobre as relações do homem com o mundo:

De um modo geral, a nova psicologia nos faz ver, no homem, não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural. Em decorrência, ela nos ensina de novo a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser [...]. Se, agora, examinarmos o filme como um objeto a se perceber, podemos aplicar, em relação a isso, tudo o que acaba de ser dito sobre a percepção em geral” (MERLEAU-PONTY, 1983:110).

Em *O Anjo Nasceu* (1969), Bressane desenvolve a trajetória de dois bandidos, Santamaria (Hugo Carvana) e Urtiga (Milton Gonçalves), em uma trajetória de fuga, atravessando a vida de outras pessoas e desenvolvendo com elas trágicas relações, os maus encontros de que fala Spinoza, mas um intenso jogo de afetações entre os corpos em cena e da cena com o olhar, com o espectador. Uma formulação estética que se fundamenta numa relação “original entre o olhar e a cena, evidenciando o quanto o tempo do discurso (filme) e o da ação (ficção) não convergem” (XAVIER, 2012:317), articulando os elementos narrativos de modo a opor à linearidade da história (a fuga no decorrer dos espaços e tempos) uma construção simétrica visual e sonora, disjuntiva, que omite tempos e teleologias, com planos-sequências longos,

¹⁰⁰ Refiro-me aqui a um dos momentos do confronto da teoria de Steven Shaviro com a lógica da representação (vinculada à imagem em perspectiva), em que argumenta que “as imagens cinematográficas não são representações, mas acontecimentos”, isto é, modos de vivência do aparato cinemático que se constituam como “linhas de fuga” das “verdades” fenomenológicas ou psicanalíticas.

oferecendo fruição e reflexão, criando perspectivas e ambiências sonoras, também elas fragmentadas.

A fuga é um transe de agonia, em que a alegoria se apresenta como uma guerra intensa com o mundo e uma busca utópica por um anjo, obsessão de Santamaria. Apesar de elipses que sonegam uma teleologia, a narrativa segue um trajeto linear, entrecortada, no entanto, por inserções de cenas e imagens que comentam ou abrem dialogicamente fricções com a diegese.

Após o prólogo, um plano¹⁰¹ apresenta-se vazio, na verdade uma textura, composta por um muro de pedras e um recorte de um morro. A música é tensa, anuncia uma ruptura. Após um tempo alongado por essa tensão, Santamaria entra sôfrego, ferido na perna, gemendo de dor. Em seguida entra Urtiga, arma em punho, espreitando um suposto perseguidor que não aparece. Saem de cena, com Urtiga apoiando Santamaria. Novamente um tempo prolongado, sem chegada. Corte seco, uma mancha de sangue escorrendo reafirma a ideia de um tempo que se esvai.

Na sequência seguinte, à beira de um rio, Urtiga ferve água e tenta cuidar de Santamaria, que, em sua fala, nos dá a única referência ao acontecimento anterior: - “Que fria, eu não disse?”, ao que Urtiga complementa: “mas se a gente fica, morre.” No plano seguinte, uma lenta panorâmica parte de Santamaria, sentado, em sofrimento, passa por Urtiga acorado na margem do rio, pensativo, angustiado. A câmera continua seu deslocar, indiferente às dores e angústias, e segue até um amplo Plano Geral, enquadrando a paisagem, num perder-se em uma elucubração do tempo da fuga, em uma cronologia da morte, em contraste com a extensão do tempo da natureza, eterna, indiferente ao drama, definindo um certo fluir das relações entre os corpos em cena (os bandidos em fuga) com a sua condição de ansiedade e impotência com o mundo (a natureza), intermediada por uma câmera que se posta indiferente.

Indiferença que é simétrica à proposta antiteleologia da narrativa. Não planos e contraplanos em diálogos esclarecedores das verdades de cada um, da história em desenvolvimento. Os espectadores estamos em uma posição de experienciar esses corpos sem ter com o que racionalizar ou nos identificar. Sentimos suas aflições, há uma modulação de escalas de planos que nos aproxima dos bandidos, mas esvaindo esse código social e nos aproximando de um corpo em profusão de afetos. Mas também nos imergindo na percepção dos tempos da diegese: a panorâmica que

¹⁰¹ Início em 0:04:43.

termina no horizonte, se nos afasta do drama de Urtiga e Santamaria, nos suga para uma ansiedade de um tempo prolongado de uma massa de montanhas, vista no que tecnicamente chama-se “perspectiva de atmosfera”, mas, justamente por esvanecer as camadas do campo visual, nos dilui nesse tempo do devir: a ameaça da morte provável contra a escala do tempo geodésico da natureza.

Esse momento do filme se insere na concepção do dispositivo cinemático do teórico Steven Shaviro, e que repercute ao longo de diversos momentos do filme, nas possíveis inter-relações dos corpos do filme, o filme como esse *acontecimento*¹⁰² virtual que se materializa na experiência de um corpo-espectador que é afetado por ele. A pesquisadora Vivian Sobchack formula essa situação do espectador como uma condição de *sujeito cinestético*, ecoando as formulações do filósofo Merleau-Ponty, ao pensá-lo como um “corpo inscrito” no mundo, que apreende o filme por estar em mútua relação com ele. Um sujeito que, em lugar de somente ver, também experimenta o filme com seu próprio corpo.

Por *sujeito cinestético*¹⁰³ Vivian Sobchack entende como sendo a nomeação desse “*corpo subversivo* da experiência cinematográfica¹⁰⁴”, que é o corpo do espectador (e, também nessa direção, o do cineasta) que, por meio da visão corporificada (*embodied vision*), alimentada pelos outros sentidos do corpo, “cria sentido” do que é ver um filme – tanto sensível (*in the flesh*), quanto cognitivamente (*as it matters*)¹⁰⁵. O *sujeito cinestético* afirma uma reversibilidade entre corpo e linguagem, a partir de uma certa ambivalência entre as experiências sensoriais *reais* e as “*como-se-fossem-reais*”, figurativas, mas que proporcionam uma experiência sensória. Essa ambivalência tem uma estrutura fenomenológica que se sustenta numa

¹⁰² Steven Shaviro cita Michel Foucault para propor o filme como um *acontecimento*: “Um acontecimento não é nem substância, nem acidente, nem qualidade, nem processo; acontecimentos não são corpóreos. E, no entanto, um acontecimento certamente não é imaterial; ele tem efeito, se torna efeito, sempre no nível do materialismo... Digamos que a filosofia do acontecimento deve avançar da direção, à primeira vista paradoxal, de um materialismo incorpóreo.” (FOUCAULT, Michel. In SHAVIRO, 2015:36)

¹⁰³ O termo é um neologismo que se apropria da raiz etimológica da palavra “cinema”, bem como dos termos *sinestesia* (um estímulo sensório que remete a outro órgão do sentido que não o estimulado) e *cenestesia* (percepção interna do funcionamento de nosso próprio corpo). Para maiores esclarecimentos, ver SOBCHACK, 2004.

¹⁰⁴ We might name this subversive body in the film experience the *cinesthetic subject*. SOBCHACK, 2004:67).

¹⁰⁵ [...] thought na embodied vision in-formed by the knowledge of the other senses, “makes sense” of what it is to see, a movie – both “in the flesh” and as it “matters”. (SOBCHACK, 2004:70-71).

reciprocidade não hierárquica e uma reversibilidade entre figura-e-fundo, entre ter-sentido e fazer-sentido. Segundo a teórica:

Essa é outra maneira de dizer que o corpo e a linguagem (seja linguagem do filme ou linguagem "natural") não se opõem ou refletem um ao outro. Ao contrário, eles se informam mais radicalmente em uma relação fundamentalmente não-hierárquica e reversível que, em certas circunstâncias, manifesta-se como uma experiência hesitante, ambivalente, indiferenciada e, portanto, "inominável" ou "indecidível". (SOBCHACK, 2004:73)¹⁰⁶.

O *Anjo Nasceu* (1969), tem uma estrutura paratática, construída em blocos de eventos, momentos independentes de um devir, com um estilo narrativo disjuntivo, tanto interpondo cenas e imagens (fotos de peixes e baleias em sugestão de cadeia alimentar), imagens de um casamento em estilo amador, a transmissão da chegada do homem à lua, quanto com as interrupções de desenvolvimento teleológico quanto das interferências e interferências entre trilhas sonora e imagem. A estrutura narrativa é desenvolvida em cinco espaços-tempos: após esse prólogo que nos informa as proposições estéticas e temáticas (a fuga, a busca de um horizonte, do anjo, de uma redenção), o desenrolar passa por uma casa, um espaço doméstico, isto é a construção de uma heterotopia onde os valores sociais burgueses são confrontados. Um parque público, onde crianças brincam e Santamaria tem uma epifania com um possível anjo. Uma estrada em uma paisagem erma onde vilipendiam e matam um homossexual. Um parque de diversões desativado onde encontram um *cinematographo*. E a estrada, onde se desenvolve o longo plano sequência final, de oito minutos. Das cinco, serão analisadas duas sequências: o espaço doméstico e a estrada.

A sua diegese é linear, mas evita a teleologia. Dos bandidos em fuga não sabemos absolutamente nada. Não temos notícias do crime, da perseguição (a não ser que houve um cerco e uma fuga, pelo plano inicial e a fala de Santamaria). Sem contexto social, pessoal. Marcando um isolamento total, no qual percebemos “a solidão dos dois bandidos [como] um dado gráfico” (XAVIER, 2012:315), o filme se coloca como uma antítese do cinema de gênero, eliminando as suas referências e

¹⁰⁶ Tradução livre do mestrando. No original: This is another way of saying that the body and language (whether film language or "natural" language) do not simply oppose or reflect each other. Rather, they more radically in-form each other in a fundamentally nonhierarchical and reversible relationship that, in certain circumstances, manifests itself as a vacillating, ambivalent, often ambiguously undifferentiated, and thus "unnameable" or "undecidable" experience.

clichês (ao contrário de *O bandido da luz vermelha* (1968), em que Rogério Sganzerla fricciona o gênero pela via do deboche). Não há figuras de apoio, negociações, a imprensa sensacionalista, as prostitutas, delegados, políticos, comparsas e traidores. Sem desenvolvimento psicológico, são dois corpos em ruptura violenta com o mundo, apenas com uma polaridade entre ambos, com Santamaria, branco, como liderança, e o Urtiga, negro, como suporte, mas em uma relação de complementariedade afetiva, erótica no sentido mesmo de Bataille. O que se traduz numa sequência narrativa linear, com a fuga desenvolvendo-se de um espaço ao outro, mas sem conexões de causas e efeitos ou ações dos personagens que modifiquem as situações e suas consequências. Apenas seguem em uma fuga e na busca de uma redenção. Santamaria tem uma finalidade, achar seu anjo. Urtiga é prático, incrédulo, mas compreensivo com Santamaria.

Percebemos o estilo disjuntivo de Júlio Bressane na montagem da sequência do parque, onde Santamaria tem a visão do anjo (em um menino que faz xixi numa árvore): ao contrário da função sintática, nessa montagem não há elementos que indiquem que estejam em um mesmo espaço, apenas que Santamaria “vê um anjo”. A chegada do homem à lua, que interagem tematicamente com a viagem dos bandidos, não tem contaminação, claro, com o espaço da sala onde estão¹⁰⁷.

Mas a sequência da casa, esse estilo disjuntivo se dá de maneira a criar ambientações sonoras, ondas de choque pela violência, pelas tentativas de afeto.

Urtiga chega à casa¹⁰⁸ (não há indicação de onde, como ou quando veio. Apenas chega). É uma casa à beira mar. Examina o entorno, discretamente entra. O manipular da trilha sonora aqui é, além de uma forma de marcar a mediação do autor (um sintoma do modernismo), um procedimento disjuntivo que modula a experiência espectral. A trilha alterna silêncios com a música tensa (que anuncia as ameaças de rupturas ao longo do filme, sempre rompendo as expectativas naturais do espectador por um desfecho, ou mesmo como ruptura de conclusões da diegese), ruídos do ambiente, retorna a música-tensão, agora¹⁰⁹ mesclada com vozes de uma conversa que não guarda nenhuma relação com a cena, ou antes ou depois dela.

¹⁰⁷ Início em 0:29:32, com um plano geral de uma cidade a noite. As luzes da cidade inferem estrelas. Em seguida, as imagens da transmissão da chegada do homem à lua.

¹⁰⁸ Em 0:08:36. É a maior sequência do filme, com 27'17".

¹⁰⁹ Em 0:09:52

Parece mais a conversa da equipe, uma antecipação da exposição do dispositivo do cinema em ação. Há momentos do som em sincronia com a imagem.

Ele entra e faz uma longa e minuciosa inspeção pela casa. A trilha avança com uma sonoridade tensa, uso de uma nota alongada em som sintético e percussão, silêncio, entrada de sons diretos, uma claquete é inserida no início da entrada de Urtiga na cozinha, som da claquete, ruídos estranhos à cena, que parecem da equipe trabalhando, vozes, ordens, marteladas, enquanto urtiga examina a geladeira. Gera envolvimento e distanciamento, mas sem propor um raciocínio imediato, quer dizer, sem oferecer dados que construíssem um discurso lógico, senão dados sensórios de uma situação a que convida o espectador para entrar com as inquietações de seu corpo. Enquanto esperam a chegada dos habitantes, aproveitam a casa. Há uma cena em que uma relação sexual oral é encenada. Nus, Santamaria em pé, Urtiga ajoelhado, imóveis.

Toda a sequência da casa é longa, marcada por momentos alternados de tensão e calmas paradoxais. São vinte e sete minutos em que se estabelece um jogo de afetações extremas entre os corpos. Ao chegarem¹¹⁰, a dona da casa, sua empregada e um provável motorista são apanhados pelos bandidos. Uma explosão de violência tem início. O motorista é morto. As mulheres são espancadas, a banda sonora invadida por gritos e choros lancinantes. É uma violência gráfica, pois não é decupada de acordo com a *mise-en-scène* convencionada para o gênero. Não seguimos os corpos em ação, mas a violência dos corpos como dado de um devir. A violência não é encenada, senão mostrada. A câmera em *O anjo nasceu*,

[...] observa as personagens mantendo sua alteridade frente ao mundo narrado, orientadas pelo compromisso em expor as separações que o ilusionismo tenta esconder: entre câmera e personagens, entre ritmo da ação e o da natureza. O cotejo desses tempos (da ação e da natureza) exacerba o caráter exilado do percurso de morte que se apresenta sem nenhuma face redentora. (XAVIER, 2012:330-331)

A câmera inicia quase fixa, mas distante, a chegada e as primeiras ações violentas, para então iniciar um gesto de interação¹¹¹, nos moldes de uma câmera-corpo. Ela elabora uma narrativa em confronto e dissuasão com os corpos, cria a sua dinâmica, mas o suficiente para criar uma polaridade dentro do campo do *corpo*

¹¹⁰ Início em 0:17:15

¹¹¹ Início em 0:17:41

cinemático. Câmera-corpo distanciada, em quadros-tableaux (Fig. 10), mas instáveis, que investem nas relações dos corpos.



Fig. 10 – A violência gráfica em *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969)

A disjunção narrativa novamente entra em cena: no auge da violência, há a inserção de planos de enormes ondas¹¹² do mar chocando-se com as pedras da costa, o som de um motor, corte para um barco que se afasta. Um comentário sobre o inextricável da situação, mas uma referência à perda da inocência da imagem, que Bressane trabalha como referência à *Limite*, obra mitológica do cinema brasileiro, e uma sequência em um parque de diversões onde há uma tenda de um *cinematographo* (Fig. 11), o início da aventura da máquina cinematográfica.

¹¹² Início em 0:18:19



Fig. 11 – O cinema inocente em *O Anjo Nasceu* (1969).

São dinâmicas que regem as interações dos corpos, na medida em que se afastam da condução de ações dentro de uma trama, negam a teleologia que estabelece o primado da razão, tendem a impactar os outros sentidos do corpo do espectador. A violência é crua, gráfica, sem intermédios de negociações. Elas chocam por sua pureza e imediatismo, repercutindo diretamente nas reações do espectador, em seu corpo, na memória que o corpo carrega dessas afetações. Vivian Sobchack afirma que os sentidos, a partir da conjugação dos corpos dos espectadores e das representações cinemáticas, nos permitem experienciar o filme em sua fisicalidade/corporeidade, e não apenas assisti-lo voyeuristicamente. *O anjo nasceu* é um filme de relações entre os corpos envolvidos no jogo cinemático, e de tal forma a câmera não se presta a uma decupagem, que significa mesmo não proporcionar a “fusão de consciências: personagens, autor, espectador”, ou seja, não se cria um universo fechado de figurações sociais e julgamentos morais, não se fecha uma moral, abre-se um pensamento político, que também é corpóreo.

A última sequência do filme é fundamental¹¹³ (Fig. 12). Marcando em absoluto a recusa à teleologia da própria história do mundo. Ela tem início na cena anterior. Santamaria e Urtiga no *cinematographo*. Urtiga ri. Santamaria sofre. “Vamos embora”. Corte seco, uma placa tradicional das salas de cinema indica *SAÍDA*. Eles buscam uma saída, mas a expectativa pelo anjo não se cumpriu. Santamaria se arrasta por um muro, a dor é lancinante. Grita. Um som de navio zarpando de um porto (não há porto na diegese) se faz intermitente, ecoando a placa *SAÍDA*, mas logo depois soa com uma variação de tom, algumas poitavas acima. Transforma-se no som da agonia,

¹¹³ Em 0:51:28

do lamento de Santamaria. Urtiga surge em quadro e o ampara¹¹⁴ (Fig. 12). Dissolve a descontinuidade de Bataille (só a morte rompe em definitivo com a descontinuidade dos seres). Novo corte¹¹⁵, eles estão em um carro, roubado da casa. A câmera no banco de trás novamente observa, espreita a dor de Santamaria. Agonia. A câmera espreita, não julga, não decupa, não exprime sentimentos. A câmera é afeta e afeta o espectador. Estamos nos gritos e lamentos de Santamaria, compartilhamos agora de sua dor. Um longo e potente grito de Santamaria marca o corte¹¹⁶ que desloca a câmera para uma observação fixa do exterior, em plano geral. Uma estrada reta. O grito faz ecoar a perspectiva sonora para a perspectiva da imagem. Uma longa duração. A visualidade é rompida com o deslocamento do *zoom*¹¹⁷ (Fig. 13), em uma demonstração gráfica da ilusão da teleologia, da perspectiva. Um comentário do diretor e sua intervenção na criação, operando a encenação. Uma inscrição sobrepõe a imagem: “dezenove virou vinte”: o devir é criação do corpo. Corte. Tela escura. Encerrada a sessão.



Fig. 12 – O amparo terreno em *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969)

¹¹⁴ Em 0:52:18

¹¹⁵ Em 0:52:55

¹¹⁶ Em 0:54:57

¹¹⁷ Em 1:001:47

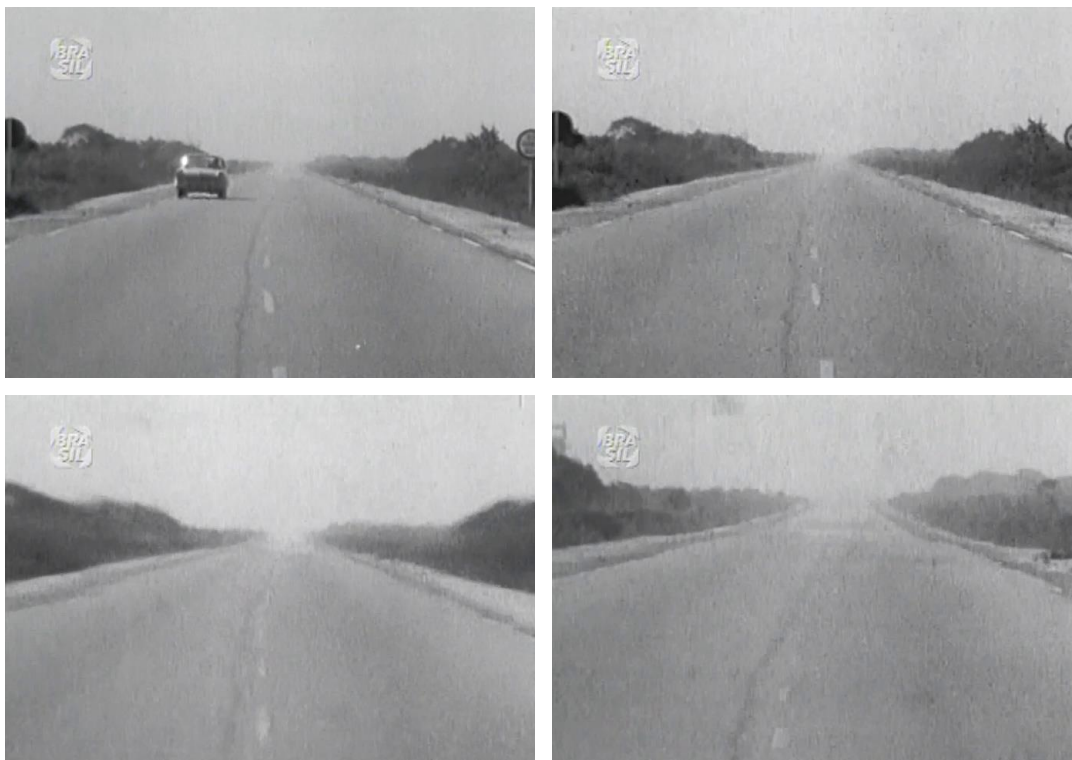


Fig. 13 – O movimento zoom contra a profundidade. *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assistir a um filme é um prazer. Desenvolver essa pesquisa foi uma jornada de descobertas de formas diferenciadas de relação com um filme, com a obra fílmica. Na verdade, de perceber e apreender a dimensão sensível do corpo na experiência de expectativa e na possibilidade de dispô-lo para uma proximidade com o corpo fílmico. A afirmação da materialidade do *acontecimento* fílmico por Steven Shaviro foi essencial para a compreensão de estar parte de um corpo cinemático, de uma dinâmica de corpos. A abstração intelectual é afetar-se como um lance integral dessa relação. É uma aventura *cinestética*, perceber-se como um corpo experimentado (*lived body*), subvertendo a prevalência objetificadora da visualidade ótica.

Como indicou Vivian Sobchack, por mais que meu corpo emule ou sinta os elementos de um filme, não é, evidentemente, a experiência concreta (SOBCHACK, 2004:72). Mas, como experiência sensória, *estar* a bordo de um carro Ferrari, e sentir-se correndo a 200 km/h pelas ruas de Paris (Fig. 14) para encontrar um ótimo amor, como em *Era um Encontro*¹¹⁸ (1976), é estar em um jogo sensório que me estimula percepções espaciais desconstruídas, desequilíbrios, enjoos, alívios com o beijo, para muito depois *pensar* sobre velocidades e riscos e suas finalidades.



Fig. 14 – Para não perder o grande amor (*C'était un rendez-vous*, 1976, Claude Lelouch)

Assim como se pretender conhecer o perímetro da ilha onde está a Islândia, também em um carro que viaja por uma rodovia que a contorna, mas em uma velocidade simulada por um truque exacerbado dentro do truque que é o movimento da imagem cinematográfica, oferecido pelo dispositivo. Em *The Circle / The Ring*

¹¹⁸ *C'était un rendez-vous*, França, 1976, 9'. Produção: s/d. Direção de Claude Lelouch.

*Road*¹¹⁹ (1985), uma câmera de 16 mm, acoplada num carro, registra um quadro a cada 12 metros ao longo da rodovia (Fig. 15). O pequeno truque nos injeta numa frenética e estressante correria, sempre na iminência de um acidente, sentindo vertigens, ânsias e quase vômitos, risos. São setenta e oito minutos dessa correria. O corpo é integralmente sugado pela dinâmica dessa máquina-corpo-cinemática. E é um filme com uma precisão teleológica incrível. Começo, razão, motivo, fim. Nesse fim, já nos perdemos daquilo que buscávamos.



Fig. 15 – Uma volta na Islândia. (*The Ring Road*, 1985, Fridrik Thor Fridriksson)

Um extremo de estranhamento são as obras de planos fixos e em longas sequências de observação do cineasta James Benning, como os 319 minutos de um plano único e fixo (Fig. 16), em seu filme *BNSF*¹²⁰ (2013), que enquadra um trecho de uma ferrovia e o escoamento linear do tempo, da paisagem, das ambiências. É angustiante e essencialmente sensório.

¹¹⁹ *Hringurinn*. Islândia, 1985, 78'. Produção: s/d. Direção: Fridrik Thor Fridriksson

¹²⁰ *BNSF*. EUA, 2013, 319'. Produção: s/d. Direção James Benning.



Fig. 16 – Um tempo estendido no espaço. (BNSF, 2013, James Benning)

Por outro lado, *Méditerranée*¹²¹ (1963), de Jean-Daniel Pollet, nos propõe outra experiência sensorial e intelectual (Fig. 17). É também uma viagem: em quatro meses de carro, os cineastas circularam pelas margens do mar Mediterrâneo. Quinze países, trinta e cinco mil quilômetros. Visões furtivas de jardins, pórticos, touradas, máscaras funerárias, o mistério luminoso de um lugar de alegria eterna em oposição ao rosto sereno de uma jovem numa mesa de operação. Como descreve Jean-Luc Godard, no release¹²² do filme, é um “*instante fabuloso em que os homens, em vez de tentar conquistar o mundo, se sentiram solidários com ele, solidários com a luz refletida e não enviada pelos deuses, solidários com o sol, solidários com o mar*”, com palavras que informam sentimentos e afetos de uma dimensão corpórea dos realizadores para com seu universo e seu filme, o que envolve a experiência de assistir a esta película, com tempos estendidos, observações apaixonadas e demoradas de uma câmera-corpo sobre seus objetos-corpos. Mas extremamente intelectual, marcada por um texto que exige uma apreensão quase que imediata. Mas o seu atravessamento com as imagens cria, por outro lado, estranhamentos. Um paradoxo.

Em *O anjo nasceu* (1969) uma viagem sem rumo nos afeta com corpos violentos e violentados. A violência tem um nível de experiência real para o espectador, pois, a imagem é impressa em sua retina e lhe induz uma reação, uma resposta. Conforme apresenta o teórico Steven Shaviro, esse tempo / espaço de

¹²¹ *Méditerranée*. França, 1963, 42'. Produção: s/d. Direção Jean-Daniel Pollet, Volker Schlöndorff.

¹²² Editado pela Cinemateca Portuguesa, mas sobre o qual não obtive dados precisos.

resposta é, para Deleuze (1986), “constitutivo da – mas irreduzível à – subjetividade: é a não percepção intocável que por si só torna a percepção subjetiva possível” (SHAVIRO, 2015:66). Shaviro desenvolve o argumento de que no cinema, nossa experiência é tátil e háptica, pois:

“[...] o cinema produz efeitos reais *dentro* do espectador, em vez de só apresentar reflexões fantasmagóricas *para* o espectador. A imagem cinemática não é um objeto para algum espectador (real ou ideal); em vez disso, o espectador é atraído para *dentro* da materialidade fragmentada e para a profundidade sem profundidade da imagem. (SHAVIRO, 2015:66)

Colocar, assim, o corpo em uma interação com outros corpos no cinema e abrir-se à possibilidade de, como propõem Vivian Sobchack, deixar-se atravessar pelo sensorio, desestabilizar a hierarquia entre visualidades óticas e hápticas, tocar e ser tocado pela *tela*, isto é, ser capaz de atravessar do *olhar* e o *tocar* (*e ser tocado*) sem uma coordenação racional, e voltar ao *olhar*, em uma ação sensitiva e de interface entre os sentidos (SOBCHACK, 2004:71).



Fig. 17 – Os homens solidários com o mundo (*Méditerranée*, 1966, Jean-Daniel Pollet)

A pesquisa que realizei aqui se propôs a fazer um atravessamento de uma teoria entre dois tempos. A teoria da sensorialidade tem seu tempo-espaco nos anos

1990, e a produção de Júlio Bressane que propus estudar, a despeito de sua potência contemporânea, está localizada nos traumáticos e transformadores anos da ditadura militar brasileira de mais força, poder e terror. Assim, em uma primeira projeção, pensei em atravessar também os tempos históricos do meu campo de análise, o cinema brasileiro, estudando a produção no campo do documentário que se constrói na lógica do dispositivo, conceito também contemporâneo e que propõe, de modo geral, modos de intensificar processos no real para provocar situações a serem filmadas.

Mas percebi, ao estudar mais de perto, que a obra de Júlio Bressane já representaria um corpo substancial de desafios e possíveis resultantes. É um cineasta que elaborou invenções de amplo espectro, com antecipações de estéticas e inquietações que extrapolavam as fricções com mise-en-scène clássica e apontavam para a construção de conceitos para um cinema político que tinha as questões do corpo como lugar dos devires. Ao mesmo tempo, tem uma obra que atravessa esse tempo e se inventa até os dias contemporâneos, com uma força poética que proporciona, inclusive, uma fortuna crítica e acadêmica muito significativa. Estudar *Cuidado, Madame* (1970) e *O Anjo Nasceu* (1969) sob a ótica da sensorialidade se mostrou uma possibilidade de entender esse cinema como um olhar político singular para as questões do corpo e dotá-lo de uma potência inusual, tanto lá, quanto cá nos tempos contemporâneo nossos.

O cinema contemporâneo brasileiro apresenta ampla gama de pesquisas. O acesso às tecnologias digitais, políticas públicas de investimento e formação, festivais e circuitos de cineclubes e alternativas oferecidas pelas redes sociais transformaram o cenário do audiovisual (o cinema acabou?) no Brasil. Mas algumas das inquietações presentes nas pesquisas contemporâneas remetem para as questões do corpo, do uso e controle do corpo, das questões de gênero, identitárias, entre tantas questões. Algumas estão no campo da sensorialidade especificamente, como a trilogia do projeto *Sônia Silk*¹²³, de Bruno Safadi, Ricardo Pretti, Leandra Leal, Mariana Ximenes e Jiddu Pinheiro, em que o tratamento passa por um jogo entre corpos e arquiteturas, distanciamentos e tempos alongados em torno de questões da autonomia dos corpos

¹²³ "Operação Sonia Silk", produção da DAZA, TB Produções e Alumbramento, em coprodução com o Canal Brasil e a Teleimage, da qual resultaram os filmes *O Rio nos Pertence* (Brasil, 2013, 75'. Direção Ricardo Pretti), *O Uivo da Gaita* (Brasil, 2013, 75'. Direção Bruno Safadi) e *O Fim de Uma Era* (Brasil, 2014 70'. Direção Bruno Safadi e Ricardo Pretti).

e seus afetos, e ainda toda a força que a discussão da individualidade ganha na contemporaneidade. Uma discussão que está distante dos corpos em crise dos filmes de Bressane, no que pese a referência à personagem de Helena Ignez em *Copacabana, Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970)¹²⁴. Lá, o corpo como política tem a dimensão de transformação do dispositivo social, incluindo o do cinema. São dinâmicas *moleculares*. Aqui, o corpo tem dimensões mais restritas, individuais, mas potente o suficiente para repensá-lo diante das forças *molares* (Deleuze).

Na chave da diacronia, podemos pensar ainda no encontro de *Cuidado Madame* (1970) com uma produção pernambucana chamada *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, Cinema Marginal e *filme-dispositivo*. À parte a óbvia similaridade dos universos das trabalhadoras domésticas que os filmes habitam, haveria entre eles uma baliza da sensorialidade, em trânsito entre ambos, pensando o modo de cada um, ou ambos, estarem em situação com a espetação, na potência política possível de cada momento dessas obras.

Ambos se inscrevem em cinemas que resistem às convenções das narrativas teleológicas, mas articulam suas estratégias em chaves distintas. O Cinema Marginal é agressivo e corrosivo em sua estrutura e estilo. É dispersivo, fragmentário e antiteleológico em sua genética. A realidade é um dado a ser desmontado e exposto com suas vísceras, abolindo a possibilidade de representação, da mimese do real. Como indica o pesquisador Fernão Ramos:

A representação marginal parece poder acreditar na possibilidade da expressão de sentimentos extremos sem o intermédio da articulação do concreto em linguagem. [...] Trata-se de um trabalho mimético que tenta nos remeter a um “espaço” inacessível à palavra ou à imagem articulada. [...] O discurso clássico que “nomeia” deve ser abandonado para que se possa atingir o universo dos extremos, aquém da representação. Este universo é fugaz e existe somente enquanto tenciona, dilacera e fragmenta o *médium* utilizado para exprimir. (RAMOS, 1987:112-113)

O cinema-dispositivo dessa nova geração de realizadores, com uma troca mais intensa com o campo da arte contemporânea, abarca o real em uma dimensão mais totalizante, afastando-se das estratégias alegóricas. Coloca seus *seres atuantes* como propiciadores da ação, invertendo papéis entre *sujeitos* e *objetos*, que se encontram e bifurcam na rede dos jogos propostos. Ao final, a maquinação é o elemento central

¹²⁴ Na verdade, a referência é pela forma de produção. Assim como a Belair Filmes fez sete filmes em seis meses, a trilogia foi realizada em duas semanas por um mesmo grupo, dividindo as autorias e meios de produção.

de articulação da narrativa, seu fator agregador e potência política. A Professora Consuelo Lins indica esse traço ao analisar o filme *Rua de Mão-Dupla* (2002):

Trata-se de uma maquinação que implica a ausência de controle do diretor sobre o material filmado, propiciando uma espécie de "retirada estética" não propriamente do filme, mas das imagens e sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se auto-dirigir. Um gesto de mise-en-scène que se apaga em favor da auto-mise-en-scène do personagem, cedendo lugar ao outro, favorecendo seu desenvolvimento, lhe dando tempo e campo para se locomover. [...]. Não se trata em absoluto de abdicar do filme em favor dos personagens, mas de imprimir modificações à concepção de autor, que deixa de lado a fabricação das imagens para se concentrar na estruturação do dispositivo. (LINS, in MACIEL, 2009:331)

Se Cuidado, Madame (1970) faz dos procedimentos sensórios uma guia para provocar um embate político, redimensionando as potências dos corpos na luta de classes, o cinema contemporâneo, em alguns recortes, redimensiona o campo político, propondo os corpos em dinâmicas de buscas de afirmações identitárias em diferentes instâncias, mas talvez nem sempre na potência de transformações transversais. É uma questão que se coloca como um desafio para uma pesquisa posterior, aprofundando as pesquisas em torno da diversidade do cinema contemporâneo, dos corpos e das potências dos corpos cinemáticos e cinestéticos possíveis.

6 - BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Rafael. *A propósito de um documentário experimental*. Revista Sala 206. Vitória, ES: Grupo de Estudos Audiovisuais. Departamento de Comunicação Social, Centro de Artes, UFES. 2011.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 3ª. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

_____. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

_____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BAMBOZZI, Lucas. *Existem filmes, existem livros, existem blogs e existe 'isso'*.

BAUDRY, Jean Louis. *Cinema: os efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.

BELLOUR, Raymond. *A querela dos dispositivos*. Revista Poiésis. Nº 12, Niterói, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. *O que pode um corpo? Cinema, bio-poder e corpos-imagens que resistem*. In VELOSO, Mônica. *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Julio. *O corpo como cogito: Um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty*. In: E-Compós (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), v.13, n.1, jan./abr. 2010. Brasília: Compós, 2010.

BOUQUET, Stéfane. *De maneira que todo se comunica*. In BAECQUE, Antoine de (org.). *Teoria y crítica de cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BRAGANÇA, Felipe. *Filmar um corpo hoje*. Revista Cinética. 2015. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acesso em 12/02/2017.

BRESSANE, Júlio. *Ode a “Sem Essa, Aranha”*. Jornal da 41ª. Mostra Internacional de São Paulo. 23 out. 2013. Disponível em http://41.mostra.org/br/jornal_interno/22-Com-sala-lotada,-Julio-Bressane-faz-uma-ode-a-ldquoSem-Essa,-Aranhardquo,-do-amigo-Rogério-Sganzerla. Acesso em 02/05/2018.

_____. *Cuidado, Madame*. Web-revista A. 15 dez. 2014. Disponível em <https://cagueipraintencaodoartista.wordpress.com/2014/12/15/cuidado-madame-1970-julio-bressane/>.

BONITZER, Pascal. *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.

BRITO, Ronaldo. *O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)*. In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

CAMARNEIRO, Fábio. *Bang Bang*. In MACHADO, Frederico. (org.). *Os filmes que sonhamos*. São Luiz, MA: Lume Filmes, 2011.

CAPISTRANO, Tadeu. *A tração do olhar: Cinema, percepção, espetáculo*. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: Uerj, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: a inocência Perdida* (Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de MG, 2008).

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philippe. *Um “efeito cinema” na arte contemporânea*. In COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad / Embrafilme, 1986.

GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais*. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

_____. *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea* in: VISUALIDADES, Goiânia. 2012.

LINS, Consuelo. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*. In MACIEL, Kátia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009)

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres / Durham: Duke University Press, 2000.

MEKAS, Jonas. *Movie journal – the rise of a New American Cinema – 1959-1971*. New York: The Macmillan Company, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O cinema e a nova psicologia” (1945). In XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.

OLIVEIRA Jr. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro, ano 72, n. 6, ago. 1978. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

PETRIC, Vlada. *Constructivism in film ‘the man with the movie camera*. London: Cambridge University Press, 2012.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1969/1973). A representação em seu limite*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense e Embrafilme, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Isadora Araújo. *O inquietante lugar do cinema: em estudo sobre as sensações e afetividades do espectador*. In XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Comunicação. Fortaleza, CE. 2017.

SOBCHACK, Vivian. *The address of eye: A phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

VIEIRA JR., Erly Milton. *Estéticas do cinema contemporâneo*. Disponível em <https://esteticasdocinemacontemporaneo.wordpress.com/>. Acesso em 02/01/2018.

_____. *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*. In Revista Sala 206. Vitória, ES: Grupo de Estudos Audiovisuais. Departamento de Comunicação Social, Centro de Artes, UFES. 2011.

_____. *O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, PR: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2009.

_____. *Por uma exploração sensorial e afetiva do real: Esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo*. In: Revista Famecos, v. 21, n.3, set-dez 2014. Porto Alegre: PUC-RS, 2014.

_____. *Uma outra escuta: os usos da acusmática nos filmes de Lucrecia Martel*. *Cinémas d’Amérique latine* [En ligne], 22 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2014. Disponível em <http://journals.openedition.org/cinelatino/821>. Acesso em 03 maio 2018.

VOROBOW, Bernardo e ADRIANO, Carlos. *Júlio Bressane, Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor. 1996.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico*. 4a. edição. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

_____. *Roteiro para Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. Revista Alceu - v.6 - n.12. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.